

## CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

Révélatrices par les festivals et les circuits touristiques, les traditions musicales de l'Atlas marocain sont décrites dans cet ouvrage telles qu'elles se pratiquent aujourd'hui encore dans les villages de montagne.

Fruit de longues années de recherches, ce livre révèle un art qui associe le chant à la poésie et à la danse, et s'inscrit dans le cycle agricole et l'existence même des Berbères de la montagne : l'enchaînement saisonnier des travaux des champs, les différentes phases de la cérémonie du mariage, les gestes du quotidien, sont accompagnés et en quelque sorte ritualisés par la musique.

L'auteur tente également de décrypter le sens des *ahurash*, grandes fêtes collectives nocturnes, où se mêlent poésie, chants, danses et tambours, dans une architecture musicale sophistiquée qui offre une clé d'accès à la cosmologie berbère.

Le soin avec lequel ces agriculteurs montagnards organisent leur savoir en des compositions "artistiques" sonores et visuelles d'une grande complexité, reste une source d'émerveillement et d'interrogation.

Le CD encarté dans le rabat de jaquette contient des exemples musicaux enregistrés dans l'Atlas.

*Miriam Røvsing Olsen est ethnomusicologue, maître de conférence à l'université de Paris-X-Nanterre et membre de l'UMR 9957 du CNRS : laboratoire d'ethnomusicologie. Elle travaille depuis une vingtaine d'années sur les traditions musicales des Berbères du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas.*



N° D'ÉDITEUR : 2493  
DÉP. LÉG. : MAI 1997  
ISBN 2-7427-1050-7  
F7 4120  
21 € TTC France

• C I M : • II

009086



9 782742 710508

CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

89233

R/V

Miriam Røvsing Olsen

## CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

(Maroc)



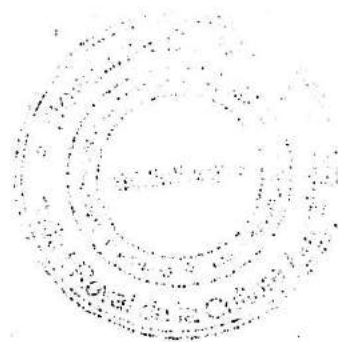
MUSIQUE DE MONDE

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

Miriam Rovsing Olsen

# Chants et danses de l'Atlas

(Maroc)



© CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD, 1997  
ISBN 2-7427-1050-7

Photographie de couverture :  
Danseurs de taskiwîn, Haut Atlas  
Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

## CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

Révélatrices par les festivals et les circuits touristiques, les traditions musicales de l'Atlas marocain sont décrites dans cet ouvrage, telles qu'elles se pratiquent aujourd'hui encore dans les villages de montagne.

Fruit de longues années de recherches, ce livre révèle un art qui associe le chant à la poésie et à la danse, et s'inscrit dans le cycle agricole et l'existence même des Berbères de la montagne. L'enchaînement saisonnier des travaux des champs, les différentes phases de la cérémonie du mariage, les gestes du quotidien, sont accompagnés et en quelque sorte ritualisés par la musique.

L'auteur tente également de décrypter le sens des *ahurash*, grandes fêtes collectives nocturnes, où se mêlent poésie, chants, danses et tambours, dans une architecture musicale sophistiquée qui offre une clé d'accès à la cosmologie berbère.

Le soin avec lequel ces agriculteurs montagnards organisent leur savoir en des compositions "artistiques" sonores et visuelles d'une grande complexité, reste une source d'émerveillement et d'interrogation.

Le CD encarté dans le rabat de jaquette contient des exemples musicaux enregistrés dans l'Atlas.

*Miriam Røvsing Olsen est ethnomusicologue, maître de conférence à l'université de Paris-X-Nanterre et membre de l'UMR 9957 du CNRS laboratoire d'ethnomusicologie. Elle travaille depuis une vingtaine d'années sur les traditions musicales des Berbères du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas.*



cité  
de  
la musique

N° D'ÉDITEUR : 2493  
DÉP. LÉG. : MAI 1997  
ISBN 2-7427-1050-7  
F7 4120  
21 € TTC France



89 33  
R V

CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

Miriam Røvsing Olsen

## CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS

(Maroc)



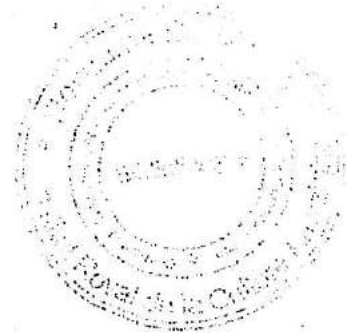
MUSIQUES DE MONDE

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD

Miriam Rovsing Olsen

# Chants et danses de l'Atlas

(Maroc)



© CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD, 1997  
ISBN 2-7427-1050-7

Photographie de couverture :  
Danseurs de tasleim, Haut Atlas  
Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris

CITÉ DE LA MUSIQUE / ACTES SUD



## SOMMAIRE

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| Préface de Bernard Lortat-Jacob .....    | 9   |
| CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS .....        | 13  |
| Introduction .....                       | 15  |
| I. - MUSIQUE ET POÉSIE .....             | 23  |
| II. - LE CYCLE DE L'ORGE .....           | 39  |
| III. - LE MARIAGE .....                  | 49  |
| IV. - AHWASH ET AHIDUS .....             | 67  |
| V. - LES MUSICIENS ITINÉRANTS .....      | 111 |
| Epilogue .....                           | 127 |
| ANNEXES .....                            | 129 |
| Glossaire .....                          | 131 |
| Bibliographie .....                      | 139 |
| Discographie .....                       | 143 |
| Commentaires des extraits musicaux ..... | 145 |

Je tiens ici à remercier les autorités locales marocaines pour leur bienveillance ainsi que les personnes qui m'ont aidée et soutenue dans mes recherches sur le terrain : Omar Amarir et Lahsen Hira ainsi que Mohamed Moustauoui, Ihya Bouqdir et Brahim Akhyat.



*Abidus à Imilchil, 1952.*

## PRÉFACE

Disons-le d'emblée, le livre de Miriam Roving Olsen est déroutant. Au sens concret du terme tout d'abord : pour accéder aux musiques de la montagne marocaine, il faut sortir des routes habituelles et passer par des pistes difficiles que des camions polyvalents empruntent, et où s'entassent les passagers en même temps que les provisions, les brebis, les poules et les chèvres... Après quoi il reste à s'aventurer sur des chemins muletiers où les mules elles-mêmes ont parfois du mal à passer.

Mais l'impression de déroute qui se dégage de ces pages tient plus encore à la façon dont l'auteur nous parle de musique. En fait, dans ce petit livre, on trouvera peu de repères conventionnels – comme les notations de rythme ou d'échelles musicales, qui constituent le fond de commerce commun de la musicologie classique.

L'auteur nous invite en revanche à connaître la façon dont les musiques de l'Atlas sont produites. Elle s'attache à décrire les enjeux qu'elles mettent en œuvre et analyse en profondeur le monde sémantique qu'elles expriment. Bref, *Chants et danses de l'Atlas* est un véritable livre d'ethnomusicologie et un "discours sur la méthode" qui saura faire méditer ceux qui voient dans l'art de combiner les sons un jeu gratuit, ou un simple produit commercial destiné à emprunter les voies médiatiques désormais largement ouvertes par les puissants apôtres de la *world music*.

On ne comprend rien à cette musique de la montagne – nous dit en substance Miriam Roving Olsen – si on l'aborde en dehors de ce que l'on pourrait appeler son "écosystème". Sa composante rythmique est d'abord celle du rythme régulier des saisons et des moissons. Les chants du Moyen Atlas exécutés au quotidien par des femmes lorsqu'elles font tourner la meule, par des hommes pour la tonte des moutons ou le labour, prennent souvent le relais des gestes du travail. Mais au-delà de cette expression quasiment utilitaire renvoyant à une chorégraphie embryonnaire, la musique en tant que forme acoustique participe de valeurs idéologiques, humaines et sociales que seule une approche ethnologique peut mettre au jour.

Son ressort essentiel est la fête – saisonnière elle aussi – qui ne se conçoit pas sans poésie, chants, danses et tambours et exprime à sa façon l'absolue nécessité d'être ensemble. Les fêtes de la montagne peuvent justement être vues comme une glorification de cette nécessité. Belles et réussies, elles sont un spectacle total très largement centré sur la pratique de la musique. A l'inverse, le ratage musical (cas de tambourinaires qui manquent d'entrain au point que les femmes préfèrent rester chez elles plutôt que de se produire sur la place pour danser) est souvent lourd de conséquences : il n'indique pas seulement que la musique a été mal exécutée, mais plus largement renvoie à l'idée alarmante que la fête n'a pas vraiment eu lieu, ce qui a deux effets : le premier d'humilier gravement celui qui avait à charge de l'organiser ; le deuxième de poser cruellement la question : "Sommes-nous réellement des hommes que nous ne puissions faire des choses ensemble ?"

La musique est là pour produire et qualifier les rapports sociaux et au lendemain de ces fêtes somptueuses, pleinement mobilisatrices, il n'est pas rare que les hommes et les femmes travaillant dans les champs reprennent à leur compte et en solo les airs que la fête avait d'abord rendus publics.

Cette musique, forte, dense – et qui oblige donc à la participation –, est la forme acoustique d'une expression collective rigoureusement formalisée dont les Berbères de la montagne semblent s'être fait une spécialité. Mais, nous dit Miriam Roving Olsen, elle n'est pas que cela. Elle porte un sens qui n'est pas arbitraire – comme le serait le mouvement d'une sonate classique par exemple ; c'est un sens que le corps et la musique expriment dans la danse et que l'analyse linguistique confirme ; de sorte que les structures mélodiques, rythmiques et formelles ne prennent leur véritable signification qu'à l'intérieur d'actions communes et de rythmes qu'il convient d'appréhender dans leur complexité.

L'auteur dégage des filières sémantiques cohérentes, rappelant par là que le système musical participe d'une conception globale des choses. Rien n'est simple en effet, lorsque l'on sait par exemple, que le mot *rrih* renvoie à la notion de mélodie mais désigne aussi le vent, autant que les esprits plus ou moins bienfaisants. Et sans doute cette musique, comme toutes les musiques du monde, est-elle faite de "notes" (qui ne sont pas notées, bien entendu, sauf par le musicologue) ; mais – nous dit l'auteur – elle est surtout *notation* de pensées et d'actions codifiées, qu'elle contribue à articuler sur le plan acoustique, qui renvoie à des activités agricoles, mais aussi à des croyances et à des impératifs de fertilité conjurant la famine et une mort toujours menaçante.

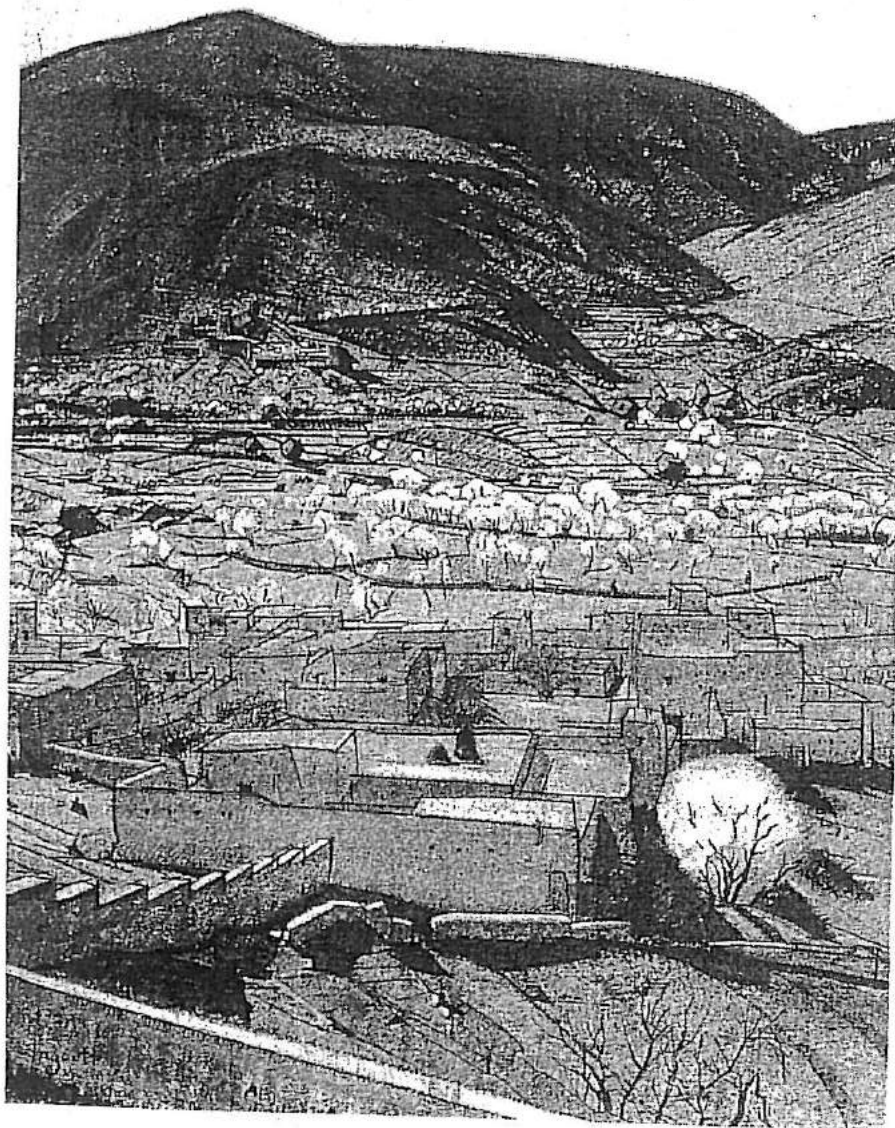
En résumé cette musique berbère de la montagne est pleinement élaborée même si, contrairement à la musique arabe, elle n'existe pas sous une forme "savante" – en l'occurrence, elle ne s'échafaude pas d'après les principes théoriques édictés par des savants. Elle a pour cadre essentiel une vie paysanne, où les aspects sacrés et profanes sont étroitement associés, où le technique se conjugue avec le rituel, la croyance avec l'acoustique, et, comme nous le dit l'auteur, où la mémoire et la création relèvent d'un ordre commun.

Avec ce petit livre, nous sommes donc loin des sentiers battus et des thèses ordinaires. L'air de la montagne est toujours vif et, pour reprendre un chant d'*ahwash*, je souhaite qu'il apporte son salut à ceux que, de là-haut, on appelle "la plaine", en l'occurrence à des lecteurs occidentaux qui sauront y trouver une présence humaine d'une rare qualité.

BERNARD LORTAT-JACOB

CHANTS ET DANSES DE L'ATLAS  
(Maroc)





Sektana Tazoult, Anti-Atlas, dessin de Jacques Majorelle.

## INTRODUCTION

### *L'Atlas et ses habitants*

Sur une vaste superficie du territoire du Maroc, l'Atlas forme une dorsale montagneuse qui commence au nord à la hauteur de Fès et se prolonge vers le sud jusqu'à la hauteur de Goulimine. Il se décompose en trois chaînes de longueur inégale. Le Haut Atlas représente à lui seul une chaîne imposante de sept cents kilomètres de long entre l'Atlantique et le Maroc oriental et forme dans sa partie nord une fourche dont la branche supérieure constitue le Moyen Atlas ; au sud, il dessine une autre fourche qui enserme la plaine du Sous et donne sur l'Atlantique, dont la branche inférieure forme l'Anti-Atlas. Ces chaînes montagneuses culminent en moyenne entre 2 000 et 3 000 mètres avec dans le Haut Atlas des sommets qui sont les plus hauts de l'Afrique du Nord comme le Toubkal du Haut Atlas occidental qui s'élève à 4 165 mètres et le M'Goun du Haut Atlas central qui atteint 4 071 mètres.

Les habitants de l'Atlas sont des Berbères, c'est-à-dire qu'ils parlent la même langue qu'un certain nombre d'autres groupes de populations d'Afrique du Nord concentrés essentiellement dans les massifs montagneux et le désert. Ainsi au nord du Maroc, la population de la chaîne montagneuse du Rif est également berbérophone. Cependant, les différences dialectales sont sensibles entre les régions : le mode de vie et le cadre naturel, par exemple, se

reflètent dans le vocabulaire local. L'Atlas est ainsi divisé en fonction des parlers en une partie nord-est où l'on parle la *tamazight*\* (Moyen Atlas et Haut Atlas oriental) et une partie sud-ouest dont la langue est la *tashlhiyt*\* ou chleuh (Haut Atlas occidental et central, Anti-Atlas et plaine du Sous). On appelle les gens qui parlent la *tamazight* des Berabers\*, alors que ceux qui parlent la *tashlhiyt* sont les Chleuhs\*. Bien entendu, une grande partie des Berbères, les hommes en particulier, parlent aussi l'arabe. L'émigration masculine est importante. Les Chleuhs du Sous et de certaines régions de l'Anti-Atlas tiennent souvent des commerces dans les grandes villes du Maroc, mais aussi en Europe (France et Belgique surtout). La connaissance arabe des femmes est plus limitée, voire inexistante. Elles ne quittent pas leur village et assurent même (dans l'Anti-Atlas) une partie importante des travaux agricoles ; leur rapport avec le monde citadin s'en trouve fort réduit.

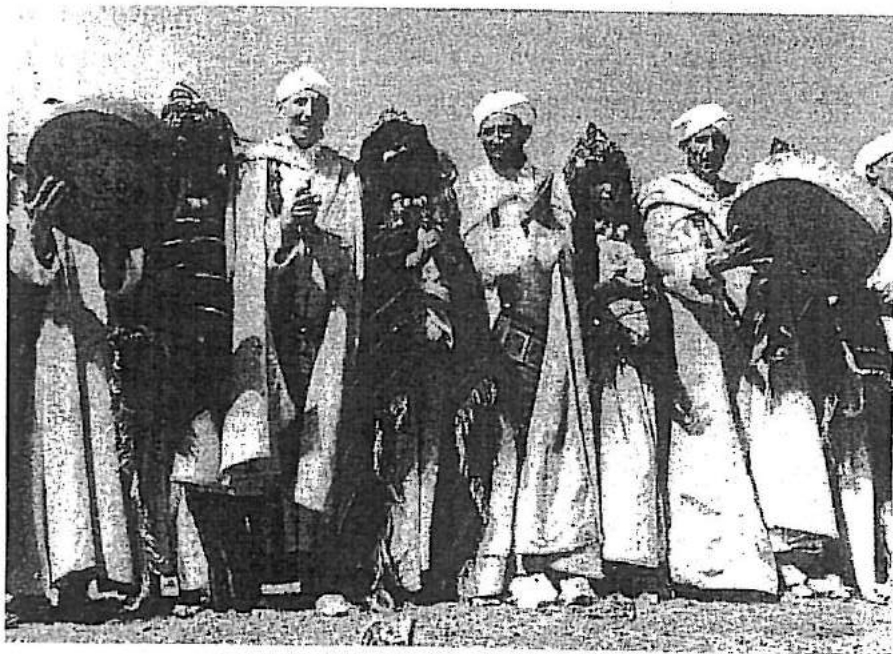
Les villageois considèrent qu'ils appartiennent à des groupements sociaux et territoriaux, les *taqbilt*, qui selon les cas correspondent à des tribus, à des fractions de tribus ou des groupements de villages. Ces organisations traditionnelles coexistent avec des regroupements administratifs plus récents qui ne se superposent pas nécessairement. Dans ces espaces montagneux, les habitants ont su s'adapter aux conditions parfois très rudes de façon admirable, tirant leurs moyens de subsistance des cultures céréalières (orge, maïs), des arboricultures (noyers, amandiers, arganiers, palmiers dattiers) et des légumes variés. Des techniques d'irrigation traditionnelles leur permettent d'amener l'eau sur les versants de montagnes cultivés en terrasses. L'élevage est une autre composante de l'agriculture de l'Atlas et, à tour de rôle, les bergers amènent d'immenses troupeaux dans les pâturages à proximité des villages. Semi-nomades,

\* Les termes suivis d'un astérisque sont expliqués dans le glossaire p. 131.



Danse paysanne à Azilal conduite par des *imdyazn*, Haut Atlas.





*Abidus à Imilchil, Haut Atlas.*

les Berabers se déplacent en été avec leurs troupeaux dans la haute montagne, quoique ces migrations saisonnières aient tendance à diminuer au profit d'une sédentarisation.

#### *La musique dans son cadre naturel*

Dans ces régions où les hommes vivent au rythme de la nature, cultivent des terres censées n'appartenir qu'à Dieu, et demandent pardon à la terre lorsqu'il la dessaisissent de ses céréales mûries, la musique ne saurait se limiter à une simple production sonore séparée de toute contrainte. Loin d'être neutre, elle agit sur la nature et sur les hommes, provoque vents et tempêtes, insuffle le

souffle divin aux cultures qui meurent ou qui risquent de mourir, et à la nature qui se dessèche dans un milieu où l'une des préoccupations essentielles des habitants est la bonne croissance des céréales et donc la pluie en temps et quantité nécessaires. Aussi la musique est-elle proscrite à certains moments de l'année sous certaines formes, alors qu'à d'autres périodes de l'année sa pratique sera au contraire intensifiée. C'est ce lien avec le cadre naturel qui rend toute vision générale des musiques de l'Atlas si difficile ; elles sont en effet attachées dans chaque communauté au fonctionnement de la vie sociale et agricole.

Nos connaissances musicales sur ces régions sont peu nombreuses : certains villages ne sont accessibles que par des sentiers muletiers et les pistes de la montagne sont parfois si étroites et dans un tel état, faute d'entretien, que les emprunter représente souvent une entreprise périlleuse. Les recherches sur la musique villageoise des Berabers sont très limitées. Nous sommes mieux renseignés en ce qui concerne les Chleuhs par certaines recherches localisées. Alexis Chottin le premier, puis Hassan Jouad, Bernard Lortat-Jacob et Philip D. Schuyler en particulier, ont réussi, en dépit de la difficulté à pénétrer dans ces univers très clos, à rendre compte de la richesse de ces musiques.

#### *Musique arabe et musique berbère*

Si la différence entre musique arabe et musique berbère peut paraître très prononcée, c'est probablement en raison de la très forte prépondérance dans certaines grandes villes de la musique arabo-andalouse au détriment des musiques arabes populaires moins connues. Il existe dans les milieux urbains une certaine volonté de se distinguer des musiques paysannes jugées moins raffinées et "folkloriques". Cette vision témoigne d'une grande méconnaissance des traditions paysannes. On ne peut certes écarter le fait que les musiques arabe et berbère présentent des



*Ahidus près d'Imilchil, vallée de l'Assif Melloul, Haut Atlas.*

caractères propres importants, ne serait-ce que du point de vue instrumental (les instruments à cordes sont peu présents dans l'Atlas et réservés aux musiciens professionnels), et chorégraphique (la musique berbère est fortement ancrée dans la danse). Mais l'on retrouve dans les deux musiques une prédilection pour des développements formels qualifiés parfois de suites, pour un art poético-musical et pour un rôle important accordé au tambour sur cadre dans le développement rythmique. En outre, les échelles musicales des Berabers ne sont pas sans parenté avec celles que l'on trouve dans la musique arabe, au point que certains chercheurs ont pu décrire le matériau mélodique du Haut Atlas central à l'aide de modes arabes. Des travaux récents d'Hassan Jouad visent à montrer

un fonctionnement similaire entre art poétique arabe (*malhun*) et art poétique berbère (1995, 315). Quant à la musique, il serait certainement fructueux de partir d'une connaissance approfondie de la musique berbère de l'Atlas, pour mieux comprendre celle des centres urbains.

Ancrée dans la vie sociale et agricole, la musique des Chleuhs et des Berabers peut prendre des formes très complexes. La musique berbère n'est pas limitée à l'élément sonore, elle participe d'une conception du monde qui dépasse largement le langage musical.





Jeune berger Ayt Haddidou ; il joue de la flûte avec un tube de pompe à bicyclette.

# I

## MUSIQUE ET POÉSIE

### *Une passion pour la poésie*

Il ne paraît pas excessif d'affirmer que les habitants de l'Atlas sont des passionnés de poésie. Au terme de leur lourde journée de travail, à la tombée de la nuit, les habitants se retirent dans leurs maisons et veillent dans l'obscurité ; il arrive alors qu'ils citent des vers entendus sous forme chantée dans les grandes fêtes villageoises. Source de l'histoire de la région, préceptes moraux ou religieux, certains vers ont pris avec le temps l'importance de proverbes ou d'adages. Certaines personnes sont capables de réciter des milliers de vers, avec cette fabuleuse capacité de mémoire qu'ont su conserver les populations de tradition orale et qui va jusqu'à pouvoir préciser le nom de l'auteur et l'occasion ayant provoqué leur création. Cela peut parfois remonter très loin, comme pour le célèbre poète et lettré sidi Hammou *ttalb* qui pour les uns aurait vécu au XVI<sup>e</sup> siècle, pour les autres à une date plus récente (Henri Basset, 1920, 354), voire au XIX<sup>e</sup> siècle (Abdallah Bounfour, 1990, 170) et qui est partout chez les Chleuhs une source inépuisable de paroles sages sur toutes sortes de sujets (Omar Amarir, 1987). Toute récitation de ses vers commence en effet par une référence à son auteur :

Que Dieu te bénisse, ô sidi Hammou *ttalb* ! Il disait, le pauvre...

Peu importe si l'attribution à sidi Hammou d'une œuvre poétique aussi abondante paraît fort contestable ; elle permet à certains

l'autre. Or, si l'on soutient, à juste titre, que dans les traditions orales musique et poésie forment une unité indissociable, cela n'implique pas que ces deux entités soient perçues de sorte que l'une se confonde avec l'autre. En effet, la mélodie ne se contente pas de suivre ou de recouvrir la forme poétique. Les phrases mélodiques peuvent être plus courtes ou plus longues que celles de la mélodie. Autrement dit, forme poétique et forme musicale ne se confondent pas toujours.

### *La vie des formes poétiques*

On énumère traditionnellement la poésie chantée des Berbères en faisant état de leurs nombreuses formes ou genres poétiques désignés par des noms différents. Or, la différence entre elles n'est pas toujours claire. La poésie chantée des Chleuhs s'insère en effet dans des circonstances variées où elle est produite selon certains procédés qui s'inscrivent dans une dynamique générale que l'on pourrait qualifier d'évolutive. Elle peut ensuite être reprise en partie, divulguée en quelque sorte, soit sous une forme récitée, soit sous une forme chantée pour des travaux d'entraide collectifs par exemple, entraînant un détachement de certains chants. S'agissant de la poésie improvisée villageoise, elle a le plus souvent été créée en "public", lors de grandes fêtes ou danses collectives, appelées *ahwash\** chez les Chleuhs, *ahidus\** chez les Berabers. Comme le note fort justement Alexis Chottin : "La *danse chantée* (...) synthétise toutes les formes de l'art musical berbère" (1938, 15). Dans cette poésie chantée liée au sexe et aux classes d'âge des chanteurs, aux modalités d'exécution, aux lieux, à la danse et au rythme des tambours, les termes utilisés renvoient à l'ensemble des composantes. En ce qui concerne la poésie rituelle, elle est si étroitement liée aux circonstances (mariage, travaux agricoles comme dépiquage et vannage), qu'il n'est pas envisageable de la chanter à un autre moment et ses thèmes sont d'ailleurs liés à ces événements.



*Ahidus* chez les Ayt Mguild.

### *Paroles courantes, paroles chantées,*

Les Chleuhs désignent indifféremment paroles parlées et paroles chantées par le terme *awal\**. Ils apprécient en particulier la beauté des paroles chantées dans laquelle ils voient un ordre qui s'oppose aux paroles du discours parlé. Ainsi, le poète-chanteur villageois chleuh est désigné comme "celui qui met de l'ordre" (*anddam\**). Si l'on considère cette poésie d'un point de vue grammatical, cette notion d'ordre a de quoi surprendre. En effet, comme le rappelle



③ La question de la maîtrise de la langue par le poète, il faut bien évidemment utiliser le caractère des genres / des registres / singulier / pluriel / vocabulaire particulier selon

déjà Henri Basset, les licences poétiques dans la poésie berbère sont innombrables comme les "conventions morphologiques ou syntaxiques spéciales à la poésie", si bien qu'il s'agit d'une "véritable langue poétique, fort difficile parfois à comprendre" (1920, 314-315). Il mentionne notamment le caractère secondaire des genres et des nombres, l'utilisation du singulier pour le pluriel, le peu d'importance accordé au temps des verbes ainsi que l'usage d'un vocabulaire particulier, marqué par les "archaïsmes" et les néologismes. Hassan Jouad, qui a dégagé le système de versification, explique cette "violation de l'accord grammatical" et d'autres "licences poétiques" (1995, 19) par une nécessité "d'ajustement" par rapport à une "matrice" métrique.

Dans certaines régions, la mise en ordre des syllabes ou des vers passe par des expressions qui puisent dans le monde plus concret qui entoure les Chleuhs. Ainsi le terme communément utilisé par les Ida Oumahmoud du Haut Atlas occidental pour désigner les paroles chantées qu'ils distinguent ainsi explicitement des paroles parlées *awal* est *agqayn*\*, terme qui s'applique normalement au grain et à certains fruits secs tels que les noix (Haut Atlas occidental) ou les dattes (Anti-Atlas). Ce terme implique de façon métaphorique la notion d'ordre et de beauté qui en découle : en effet, qu'il s'agisse du grain de maïs ou du grain de céréales ou encore des dattes, on est en présence d'unités savamment alignées sur les épis ou les branches. Lors de la croissance de ces céréales ou arbres fruitiers, le stade où apparaissent ces rangées suscite chez les Chleuhs des qualificatifs esthétiques. Par exemple à propos du maïs qui vient de "faire le grain" (*iskr agqa*) et qui de ce fait est très beau à voir, les femmes du Haut Atlas occidental parleront d'un "poulain". Quoique absent de l'Atlas, elles se l'imaginent d'une parfaite beauté.

En somme, dans cette tradition orale, la langue poétique pourrait être assimilée à la langue littéraire d'une tradition écrite. De fait, prendre la parole en public dans l'*ahwash*, c'est-à-dire chanter

④ Tarayst, c'est la qualité qu'on donne ou prendrait pour diriger la troupe d'Ahmed, et qui se situe tjrs au milieu de la troupe.  
⑤ ... c'est la femme qui dicte la poésie.

en solo, est un acte important, qui n'est pas donné à tout un chacun. Si dans l'Atlas la pratique musicale ou dansée est collective, la pratique de poète-chanteur est généralement limitée à un petit nombre.

### La vocation de poète

Il convient ici de préciser que le terme *anddam* désigne aussi bien le poète qui crée de la poésie que celui qui puise dans sa mémoire les vers à chanter. Une vision déformée par la tradition d'écriture a sans doute contribué à altérer un peu la perception de ce qu'est un poète "créateur" dans une tradition orale et à valoriser la nouveauté, alors qu'il est dans bien des cas impossible d'évaluer s'il s'agit de création nouvelle ou non. Seule la poésie rituelle fournit un exemple sans équivoque de poésie mémorisée. Or, dans les rites de mariage chleuhs, pour ne nommer qu'eux, la vieille qui dicte cette poésie est appelée *tarayst* (poëtesse), comme celle qui improvise dans l'*ahwash*. Créer ou mémoriser procèdent d'une même démarche d'esprit. Mais plus étrange encore, il semble que l'entremise de la poëtesse soit requise quel que soit le niveau de mémoire du chœur, comme s'il importait avant tout que les paroles émanent d'elle. Le rapport aux puissances surnaturelles sollicitées par de futurs poètes peut permettre de mieux comprendre leur statut.

S'il n'y a pas d'apprentissage formalisé pour un poète-chanteur (homme ou femme), il n'en faut pas moins que cette vocation soit légitimée. La vocation ne passe pas uniquement par des maîtres, mais aussi par des marabouts locaux. Seul le saint pourra insuffler le "génie créateur" ou "don de la salive" (Michaël Peyron, 1993, 45). Selon un processus qui semble le même partout, y compris pour les chanteurs professionnels *rways*\* et *imdyazn*\*, l'intéressé ira, le moment venu, passer la nuit dans la *zawiya* (sorte de monastère) près du tombeau. C'est dans le songe que lui sera révélé la clé de



sa destinée ou "épreuve de vérité" (*ibid.*). Notons au passage la belle interprétation donnée par Paulette Galand-Pernet du terme *amarg*\* qui recouvre la forme poétique la plus répandue chez les Chleuhs. Ramenant ce terme à la racine *wrg* "rêver", elle propose la traduction "ce qui rassemble les rêves" ou le "domaine des visions, des jeux de l'imagination, des illusions" (Galand-Pernet, 1987, 115).

Généralement, de nombreuses participations préalables à des joutes poétiques en cercle restreint et plus familial avec des poètes confirmés permettent au candidat de se mesurer et c'est en connaissance de cause qu'il cherchera confirmation ou non de ce qu'il soupçonne déjà être son avenir. Ou bien, s'agissant d'ensembles de musiciens professionnels itinérants, le volontaire fera son apprentissage en occupant le rôle de simple accompagnateur (musicien ou choriste) avant de composer à son tour sa propre troupe dans laquelle il occupera la place privilégiée de poète-chanteur et de chef. Ayant reçu l'aval du saint protecteur, le poète lui rendra hommage par des visites régulières à son tombeau (Arsène Roux, 1928, 236).

Pour des poètes professionnels, dont la vocation est mal vue par la communauté, la protection d'un saint peut d'un certain point de vue éviter des situations difficiles, voire de rejet (Schuyler, 1985, 122). Le poète peut se prévaloir d'un rapport avec l'*au-delà*, et légitimer ainsi sa prise de parole, dans une société où cette parole, *awal*, est assimilée au pouvoir (Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978, 98). Ainsi les poètes invoquent-ils les saints protecteurs dans leurs prologues qui par ailleurs comportent toujours des paroles de soumission à Dieu et à l'auditoire.

#### *L'inspiration du poète-chanteur*

Lorsque de nombreux poètes villageois affirment qu'ils chantent malgré eux, qu'ils sont en quelque sorte poussés par une force



Joueur de *ribab*. Main gauche : le pouce passé dans l'*algamu* (la bride) s'appuie sur le manche. Remarquer la tenue du *kûs* (archet).

intérieure qui les porte à chanter certaines paroles, certains airs, dont ils ne sont pas toujours les maîtres, c'est aux génies qu'ils attribuent cette inspiration. Henri Basset notait au début du siècle :

"L'homme qui sent en lui, et ne sait d'où elle lui vient, la force de créer quelque fiction, le besoin d'enchaîner les mots et les pensées selon des rythmes harmonieux, sans parfois que sa volonté consciente y semble participer le moins du monde, se croit sous l'empire d'une puissance supérieure à la sienne, qui s'est emparée de lui, et parle par sa bouche. C'est notre inspiration, au sens le plus fort du mot. Le poète berbère, lui aussi, est inspiré. Inspiré par qui ? Par les génies" (1920, 331).

De fait, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avant de s'adresser au saint, les poètes-chanteurs du Sud allaient demander de l'aide aux génies de telle ou telle grotte. Certaines grottes ou cavernes du Sous et de l'Anti-Atlas étaient, tout du moins au début du XX<sup>e</sup> siècle, visitées par les apprentis poètes-chanteurs (*ibid.*). Justinard mentionne que la vocation est agréée à travers le songe par les génies du lieu qui "font boire le poète pendant son sommeil jusqu'à lui emplir le ventre" (1925, 228). (*histoire de l'Anti-Atlas*)

D'ailleurs, certains gestes des chanteurs ne paraissent pas étrangers à une inspiration des génies. Ainsi, les hommes de l'Atlas cachent souvent leur bouche derrière un tambour quand ils chantent en solo. Chez les femmes, se cacher la bouche avec une main ou un bout du foulard de leur voile paraît répandu partout, que ce soit pour le chant ou l'émission de youyous. En ce qui concerne le chant il semble cependant que ce soit uniquement au moment de l'improvisation poétique qu'ait lieu cette pratique. Intrigué, André Paris attribua ce geste, qu'il observa chez les femmes, à la pudeur (1921, 213), alors qu'Alexis Chottin, l'ayant remarqué également chez les solistes masculins, et laissant entendre que pour certains cette pratique paraissait "répréhensible" vis-à-vis de la religion, pencha pour une "attitude commune de défense à l'égard

des esprits malfaisants" chez "des chanteurs qu'inspire un souffle surnaturel" (1938, 25). Bernard Lortat-Jacob livre à ce sujet une information intéressante : l'on ne doit pas voir leurs dents (1980, 25 et 59-60). Les dents permettent de se protéger des génies. Leur apparition chez l'enfant est en effet assimilée par les Chleuhs à la fin d'une période d'extrême vulnérabilité aux génies (un rite est exécuté à ce moment-là pour l'enfant). Dans cette perspective, et pour revenir à nos chanteurs, cacher les dents quand on chante reviendrait en quelque sorte à s'exposer aux génies, et participerait à un geste de soumission à ces êtres inspireurs plutôt qu'à une défense.

Par tous ces traits les poètes s'apparentent aux devins. Les villageois s'accordent d'ailleurs souvent pour attribuer aux poètes un don particulier de clairvoyance (Schuyler, 1979, 75). Ils cherchent parfois, dans les paroles du chant du poète, des réponses à leurs problèmes personnels. Dans l'Anti-Atlas, par exemple, si l'on jette une pierre en direction du poète, les paroles qui suivront seront considérées comme la réponse. Ce don attribué aux poètes peut aller jusqu'à celui de voyance. Ainsi des habitants de l'Anti-Atlas parlent encore de ce grand poète qui prédit avec beaucoup de précision certains événements importants pour la vie sociale au Maroc.

Ce rapport du poète avec les puissances surnaturelles explique aussi le rapprochement étroit fait par les montagnards entre la création du poète et la nature. Ainsi le poète-chanteur ou le musicien instrumentiste sont censés agir sur la nature par la pratique de leur art. Il ne s'agit pas d'action symbolique ici mais d'un système où tout acte est censé avoir des effets concrets.

Nommée *tallghar*\* dans le Haut Atlas central, la mélodie est désignée ailleurs chez la plupart des Chleuhs par le terme *rih*\*. Ce terme recouvre également les notions, d'"air", "vent", voire de





Chanteuses dans un *ahwash*, Haut Atlas.

"tempête". Soutien des paroles, le *rrih* en est aussi le souffle vital ou l'âme (*rriuh*) comme il l'est des végétaux. Le rapprochement entre l'air et l'âme est traduit par l'emploi de deux mots qui ont la racine *rwh* en commun. L'assimilation étroite du vent à la mélodie implique que l'un se confond souvent avec l'autre. Il existe un grand nombre de types de *rrih* différents selon la direction (est, ouest), ses capacités à apporter la sécheresse ou la pluie, etc. Celui qui apporte la pluie est un air qui "monte" (*tighli*). Le *rrih*, qui recouvre ainsi plusieurs sens, peut être "court", ou "long" ; il peut être "lourd" (rester sur terre), ou "léger" (s'envoler) ; il peut être "droit" ou au contraire doté d'"angles" ou de "jointures". De

cette souplesse de l'air et de ses capacités de modification découlent aussi ses possibilités d'action sur les paroles avec lesquelles le *rrih* est étroitement lié.

De même que l'air-mélodie doit être contenu pour soutenir les paroles-grains, de même l'air que l'on respire doit être modéré pour le bien des végétaux dont, selon les Chleuhs, il fait germer les graines. Les effets de l'un se confondent parfois avec l'autre. En effet, le vent et la tempête, si néfastes pour les cultures, peuvent avoir pour origine non seulement le ciel mais aussi la musique. Si l'air chanté ne provoque pas d'effets néfastes, il semble que ce soit surtout le jeu du tambour sur cadre *tallunt*\* qui puisse provoquer un vent fort (*rrih ijahdn*), voire un tourbillon (*tamjuji*) et que ce soient ces effets qui expliquent l'interdit encouru par le jeu de cet instrument à certains moments de l'année. Dans le Haut Atlas occidental, le vent fort provoqué par le jeu du tambour est censé faire tomber les noix des arbres, casser les céréales et priver ainsi les villageois de leurs principales sources de richesse. Aussi le jeu du tambour est-il proscrit aux moments de l'année où il risque de causer des dégâts et notamment au moment des moissons, ceci jusqu'à l'ensilage du grain. Lorsque le vent ou la tempête sont déterminés par la volonté du ciel, certains rites ont pour but de les faire cesser. Le *rrih*-mélodie est alors associé à des paroles d'origine divines le *ddikr*\*. A d'autres moments de l'année, au contraire, les effets du tambour sur cadre *tallunt* sont recherchés. En effet son utilisation pour faire naître le vent peut avoir aussi pour but explicite de faire venir la pluie.

Il faut mentionner un autre sens du terme *rrih*, celui de "génie". C'est surtout au pluriel, *laryah*, que le sens de génie devient prédominant. Il prend alors le sens de démons, en général perçus comme malfaisants, qui mettent les gens hors d'eux. De quelqu'un qui n'est pas dans un état normal, ou fou, on dit qu'"il a été attrapé par les démons (ou airs)". Est-ce là une explication de la prédilection



des Berbères pour le chant à l'unisson ? La marge de tolérance de ce qu'est un air à l'unisson mériterait d'être déterminée. Si pour les Chleuhs il y a une volonté dans les chœurs (parfois une soixantaine de personnes) de ne "faire qu'un", cette aspiration semble parfois diluée : la masse chorale produit une sorte d'hétérophonie. Il semblerait en fait que ce soit surtout l'opposition de deux airs différents émanant de deux sources différentes, comme la confrontation de deux vents opposés, qui provoque la présence des génies. Leur présence, voire leur "déplacement" (Emile Laoust, 1920, 190), se manifeste par un "tourbillon" (*tamjujt* ou *tukkin*) qui fait monter vers le ciel les matières volatiles (sablé, terre, poussière, etc.).

Lorsqu'il est chanté, l'air (*rrih*) n'est jamais émis à l'état pur. Il comporte une autre composante : des syllabes dites "sans signification". La poésie chantée improvisée est très souvent inaugurée par l'émission de l'air sur de telles syllabes. Observant le rôle de ces syllabes dans la métrique, et dans leur rapport étroit avec l'air, Paulette Galand-Pernet avait qualifié cette formule de "mélodie-mètre" (1972, 143).

La prosodie des Berbères du Maroc est une préoccupation constante des chercheurs depuis la fin du siècle dernier ; elle va de pair avec une entreprise intensive de collectage des textes poétiques.

#### La métrique poétique

Depuis une vingtaine d'années, les travaux d'Hassan Jouad (voir en particulier 1995) sur la poésie chantée et récitée des Chleuhs et des Berabers ont permis de mettre au jour un système de versification très élaboré. Il distingue dans la poésie le "vers réel" qui véhicule un contenu sémantique et le "vers vide" qui n'en véhicule pas. Un vers vide est composé de "monosyllabes" dont "l'attaque syllabique" est soit la consonne *l*, dite "neutre" soit la consonne *d*, dite "basse". Jouad distingue un vocabulaire de huit monosyllabes,

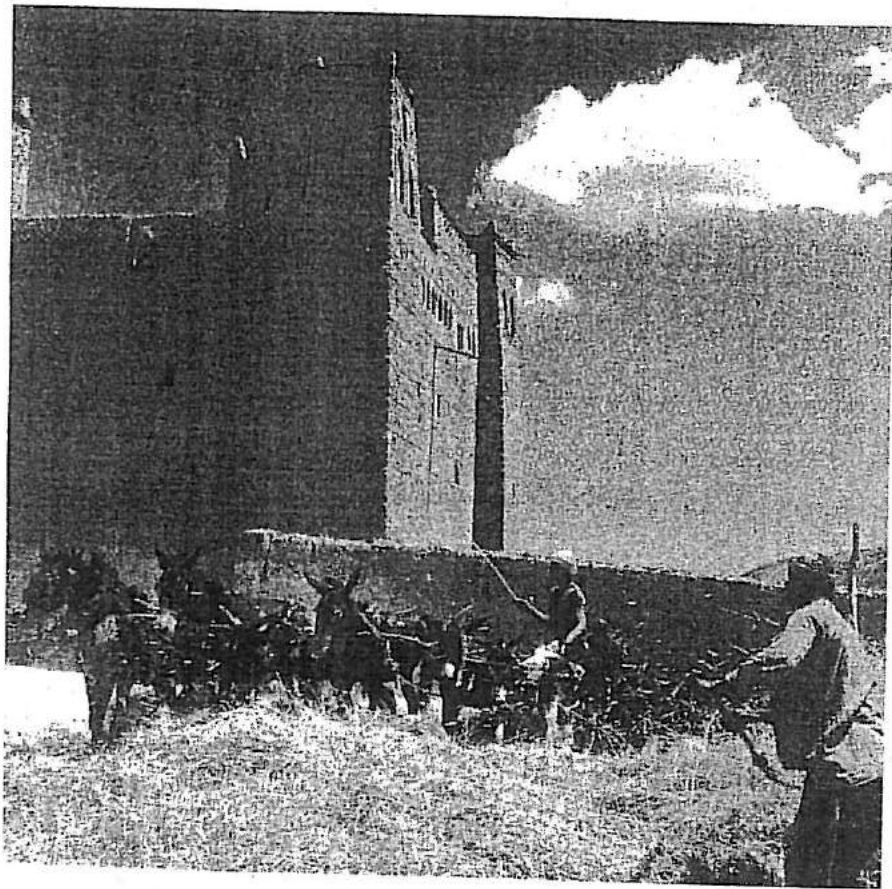
→ ce qui est magique

variante

*la, lay, da, day, la, layl, dal, dayl* et des variantes comme *li*, dont la sélection et la combinaison donnent un grand nombre de formules différentes. Le nombre de syllabes de chaque formule peut aller de huit à dix-huit syllabes. "Matrice" des vers réels, la formule détermine le nombre de syllabes dans chaque vers, le "découpage translexical" de la "matière phonémique", l'emplacement des consonnes et en particulier la consonne dite "basse" (*b, d, g, z, ž, h* ou *d, z, ž*), ainsi que l'emplacement des syllabes à "noyau assourdi".

De la combinaison particulière des monosyllabes découlent donc des formules qui sont autant de types de vers différents (cent trente et une pour les régions de parlers *tamazight* et *chleuh*), mais chaque groupe tribal n'en utilise qu'une dizaine (1995, 336). Certains types de vers sont très répandus alors que d'autres, comme ceux des chants rituels de mariage, sont souvent de l'usage exclusif d'un groupe tribal.

(P/d)



Dépiquage à Imilchil, Haut Atlas, 1960.

## II

### LE CYCLE DE L'ORGE

#### *Les chants de ddikr dans la vie agricole*

Chez les Berabers comme chez les Chleuhs, les chants du cycle agricole lié aux céréales sont des chants d'inspiration religieuse. Dans l'Atlas, l'orge est la céréale la plus importante. C'est la nourriture de base des hommes comme des bêtes ; on la trouve dans la bouillie du matin, dans le couscous et dans les galettes de pain que fabriquent les femmes quotidiennement et qui, trempées dans les tajines, constitue l'aliment essentiel.

La croissance, puis la moisson, le dépiquage et le vannage de l'orge reposent sur un rapport étroit avec le temps. Sa qualité dépend des effets du soleil, de la pluie et du vent. Doté d'une âme (*rrub*), l'orge est considérée comme un être humain qui naît, croît, vieillit et meurt. Les femmes du Haut Atlas occidental ont recours à un rituel dans lequel elles chantent des *ladkar* (pluriel de *ddikr*) pour prévenir certains effets néfastes sur les récoltes tels que la neige, le gel, la grêle, le vent fort.

Chants *ladkar* chez les Chleuhs, on les appelle *abellil*\* chez les Berabers. Nous ne possédons que très peu de renseignements sur l'utilisation précise de l'*abellil* : dans le cadre du cycle agricole, il serait chanté pour les moissons, et, de façon plus générale, par les pèlerins en marche et par les femmes pour moudre le grain ou bercer leur enfant (Chottin, 1938, 22). Des témoignages plus récents



Femmes chantant l'*abellil*.

confirment leur usage très large, qui inclut aussi le labour, le dépiquage ainsi que les activités du travail de la laine (tonte, lavage de la laine, tissage), les rites liés au cycle de la vie (circuncision, mariage, "baptême", enterrement) et les visites aux morts et aux saints (Miloud Taïfi, 1994, 140). (Cf. disque page 2.)

On connaît le *ddikr*, répandu dans tout le monde arabo-islamique, à travers de nombreuses descriptions de séances de confréries religieuses, dans lesquelles il est une composante essentielle de communion avec Dieu. Le mot *ddikr* signifie "mention", "répétition", et l'invocation par la répétition du nom de Dieu constitue un élément important des paroles chantées.

→ Mais il y a des régions où les hommes participent à des séances de *ddikr* sur des *ssilke* (pluriel de *ssilke*).  
(voir notamment les tribus de l'Anti-Atlas).

Contrairement à une idée reçue, les *ladkar* ne sont pas l'apanage des hommes ; les femmes en chantent également. Dans le Haut Atlas occidental, les femmes (comme les hommes) se réunissent en séances de *ddikr* au cours desquelles les versets font l'objet de répétitions dont le nombre est fixé par la tradition (trois fois, cent fois, mille fois...). Ce sont dans ces chants entre autres qu'elles puiseront les *ladkar* chantés à d'autres occasions. Ces textes, chantés en un mélange d'arabe et de *tashlhiyt*, puisent toujours leurs thèmes dans la théologie religieuse, mais on trouve aussi en accompagnement des rites agricoles des paroles en *tashlhiyt* liées à la circonstance. Composés de paroles mais aussi d'airs considérés comme divins, ces chants n'interviennent qu'à des moments bien précis dans la vie de l'homme et du cycle agricole, lors du passage de la vie à la mort par exemple.

Inaugurés par la récitation d'une formule figée, les labours, effectués seuls, ne donnent lieu à aucun chant. Il faudra attendre les moissons.

#### Les moissons

*mayyu tanna g d yufa rruh isgrt*

"Mai rend sèche celle qui a encore une âme"

Lorsque l'orge est mûre, on dit qu'elle est "blanche" (*umlil*). La notion de blanc couvre toute une gamme de tons très clairs, allant de l'écru, au beige, au gris, au jaune clair. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les moissons ne représentent pas la fin de la vie de l'orge mais celle de la terre. Elles se font généralement en famille, dans le silence. Dans l'Anti-Atlas occidental, c'est un travail exclusivement féminin. Chaque famille, ou maison, a un certain nombre de parcelles de terrain éparpillées sur les terres proches et lointaines des villages. Seules les femmes avec des enfants en bas âge ne moissonnent pas. Ce sont elles qui porteront à manger et à



boire aux autres. Dès l'aube, elles entreprennent d'arracher les gerbes à mains nues, d'une manière qui ressemble fort à la traite d'une vache. L'orge doit être arrachée avec les racines afin de rester en vie. D'ailleurs quand l'air est sec, et l'orge cassante, les femmes ne sortent pas travailler. Les gerbes moissonnées sont rassemblées par les hommes qui les disposent sur les champs de manière que le vent ne les disperse pas. Le moment venu, ils les ramèneront à dos d'âne jusqu'à l'aire de dépiquage leur appartenant.

Dans l'Anti-Atlas comme dans le Haut Atlas occidental, les villageois ont parfois recours à une entraide collective, la *tiwizi*. En effet, vers la fin des moissons, il arrive que les femmes qui ont fini de moissonner proposent leur aide pendant un jour ou deux en échange de repas. Elles se retrouvent ainsi en groupe et chantent des *tizrarin* : tour à tour, l'une prend l'initiative ; d'une voix aiguë, tendue, elle brode autour de deux sons pivots, qu'elle étire à volonté et en fonction de son souffle. Les autres femmes reprennent la fin du premier vers et complètent le second avec la soliste. Dans le Haut Atlas occidental, c'est généralement pour les terres non irriguées très loin des villages dans des endroits de la montagne d'accès difficile, que les familles ont recours aux *tiwizi*. Les moissonneurs chantent alors des *amarg* : les femmes et les filles chantent d'une voix aiguë, parfois de fausset, et reprennent inlassablement en antiphonie un ou deux vers ; les hommes chantent dans un registre moins aigu. Aussi trouve-t-on dans ces régions, lorsque hommes et femmes chantent ensemble, l'alternance si curieuse à la quinte : les femmes transposent à la quinte supérieure la phrase mélodique des hommes.

Toutes les récoltes seront amenées vers l'*anrar*\*, l'aire de battage. C'est ici qu'ont lieu le dépiquage, le vannage et le mesurage, les deux premiers ayant un rapport essentiel avec la musique. Par assimilation avec le lieu, ces trois activités sont couramment désignées par le terme d'*anrar*.

Mais la plupart de fautes de copie  
chantent deux vers à la fois  
et l'autre

Chaque famille a son *anrar* ou bien un *anrar* est utilisé par plusieurs familles. Le jour du dépiquage est un jour de fête : chaque famille invite les gens du village à venir partager les différents repas de la journée. Le début du dépiquage est marqué par le sacrifice d'un bœuf ou d'un bouc devant l'entrée du domicile du propriétaire de l'aire de battage.

### Le dépiquage

Le dépiquage se fait par le piétinement des bêtes : ânes, mules et mulets généralement. Plusieurs bêtes sont nécessaires ; une famille n'ayant généralement qu'une seule bête en sa possession, chaque famille doit en emprunter aux autres, ainsi que de la main-d'œuvre, si bien que le dépiquage se fait généralement à tour de rôle dans un village.

Cet acte est considéré dans la montagne comme une mise à mort des gerbes. Attachées à une corde, fixée sur un pieu au milieu de l'aire, une dizaine de bêtes alignées en fonction d'un critère de rapidité, la plus lente étant placée près du pieu, la plus rapide à l'extrémité, tournent pendant des heures dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, faisant monter poussière et terre sur leur passage tel un tourbillon. Deux ou trois hommes s'efforcent à l'aide de leur fourche de ramener très vite avant chaque passage les gerbes déposées sur les bords de l'aire sous les bêtes, afin qu'elles soient foulées. A trois reprises, ils arrêtent les bêtes pour retourner les céréales de sorte que les gerbes du dessous, humides car n'ayant pas été exposées au soleil, se retrouvent au-dessus. Appellée *asgrawl* ("mettre dessus dessous"), cette activité est toujours soutenue par des *ladkar*.

Dans le Haut Atlas occidental, le premier des trois *asgrawl* s'appelle : "que l'aire soit égorgée" (*ad igbrs unrar*) ; le deuxième est effectué lorsque toutes les gerbes se retrouvent étalées sous les bêtes ; le troisième lorsque le grain est tombé et que les gerbes

*anrar* = l'aire de battage  
3 opérations de battage : ① dépiquage ② vannage ③ mesurage



Dépiquage dans le Haut Atlas.

sont "mortes". Après chaque *asgrawl*, les bêtes reprennent leur course en tournant et au bout de quelques heures la masse très impressionnante de gerbes du début aura été réduite à un gros tas de grain et de paille mélangés. La phase la plus dure pour les bêtes se situe au tout début au moment où leur force est mise à l'épreuve (et où les hommes procèdent à des changements fréquents dans la disposition des bêtes). Dans cette phase, la *rrwa*, où hommes et bêtes circulent avec des gerbes jusqu'aux genoux, les premiers *ladkar* sont chantés, en alternance entre l'homme qui fait tourner les bêtes et l'un des autres. Dans un registre aigu, les deux hommes reprennent tour à tour la phrase mélodique dont le déroulement non mesuré et le caractère infiniment

triste paraissent si proches de la plainte et expriment si bien l'activité des bêtes sur l'orge. Ces *ladkar* sont ponctués de cris à l'adresse des bêtes, sortes de braiments imitant ceux des bêtes, qui leur "répondent". Ces cris sont appelés *l'yaq*\*. Comme ailleurs, dans l'Anti-Atlas, la fin de chaque verset est ponctuée par un refrain émis en *recto tono* (une note répétée) appelé souvent *ibhiwayahu* (qui correspond dans la poésie suivante aux paroles *ya ya ubu yallahu*). Bien que l'origine de ces paroles soit obscure, ces mots sont l'essence même du dépiquage au point que tous les *ladkar* sont nommés par cette formule (cf. disque, page 3) :

(iwa) bismi llab(i) urrahman urrahim  
 šlla llab u eala Muḥammad lKrim, ya ya ubu yallahu

Au nom de Dieu clément et miséricordieux  
 Prière sur le seigneur Muḥammad le généreux

a llahumma šalli eala sayyidina Muḥammadin  
 wa eala alibi wa sallim, a rsul, ya ya ubu yallahu

Prière sur notre seigneur Muḥammad  
 Ainsi que sur ses proches, et que la paix soit avec eux, ô Prophète

ya ya ubu wa yay ubu  
 ya ya ubu wa yay ubu, yallahu yallahu

akud g llig g unrar ad  
 (i) (w)ar k addrg a ism n rsul, ya ya ubu yallahu

Chaque fois que je suis dans cet aire de battage  
 J'invoque tes noms, ô Prophète

lḥurma nk a nnabi ini lḥurma illab  
 ad ur ndea iblis ula neša rbbi, ya ya ubu yallahu

Je me mets sous la protection du Prophète, qu'il prie  
 Pour que Dieu nous éloigne de Satan et qu'il nous rapproche de Lui

a lbhaym u alim a tilli ibda rbbi  
 tilli krznin lḥir ar srwat nt wayyad(i), ya ya ubu yallahu

O bêtes de la paille, celles que Dieu a guidées  
Celles qui labourent le bien et qui le dépiquent ensuite

*a yanu n bir lbir, a yanu n tillas(i),  
nttan ag d ittudda, gwalli žžu ur izzul(i), ya ya ubu yallabu*

O puits du puits, ô puits des ténèbres  
C'est là où fera ses ablutions, celui qui n'a jamais fait sa prière

Avant de libérer les bêtes à la fin du dépiquage et de les remettre à leur propriétaire, un homme passe des branches dans la crinière de chacune d'entre elles en lui murmurant les paroles suivantes : "Pardonnez-nous, très chères, de vous avoir fait suer" (*samham-tagb a yizd lalla gb l'rg nnunt*). Les hommes forment un tas de l'ensemble du grain et de la paille à présent fortement réduits, au milieu de l'aire de battage. Le tas restera ainsi jusqu'au vannage qui se fait de la suite du dépiquage, si la direction du vent le permet, ou bien le lendemain.

#### *Le vannage*

Le vannage (*azuzzar*) consiste à séparer le grain de la paille. Cet acte se fait dans l'Atlas à l'aide du vent uniquement. Dès qu'arrive la brise, les vanneurs, situés de part et d'autre du tas, jettent en l'air l'orge avec leurs fourches ; le vent emporte la paille et laisse tomber le grain. Un paravent disposé au bout de l'aire empêche la paille de s'envoler au loin. Le vent n'est pas constant, cela oblige les vanneurs à des moments de repos, et à reprendre leurs fourches à la moindre apparition du vent. Cette étroite interdépendance entre le travail et le vent laisse aux vanneurs de longs moments d'attente, parfois même plusieurs heures. De nombreux *ladkar* peuvent être chantés ici ; certains ont des paroles propres au vannage, d'autres puisent dans le répertoire général. Pour les chanter, les vanneurs se divisent en deux groupes alternants, placés l'un en face de l'autre autour du tas (cf. disque, page 4).

Le vannage terminé, la paille est rapportée à la maison, souvent par les fillettes. Le grain quant à lui est mesuré avant d'être ensilé dans les réserves à grain ; il fournira l'essentiel de l'alimentation jusqu'à la récolte de l'année suivante. Le dixième est mis de côté pour les pauvres. L'*anrar* ainsi dégagé est prêt à accueillir un tout autre type de musique : l'*ahidus* chez les Berabers, l'*ahwash* chez les Chleuhs.





Mariée des Ayt Haddidou, Haut Atlas oriental.

### III

#### LE MARIAGE

Après un temps de repli (l'hiver) et d'intense activité agricole (mai, juin, mi-juillet), commence une période de sociabilité intense, une "saison des fêtes" (Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978). Ce moment, marqué souvent par une fête importante, parfois par un grand moussem réunissant plusieurs fractions de tribus, coïncide dans le Haut Atlas occidental avec les quarante jours de canicule, le smaim, dont un proverbe dit que c'est "le souffle de l'enfer". Les fêtes sont en effet nombreuses : mariages, circoncisions, fêtes autour des sanctuaires de certains saints, sont parmi les plus fréquents. Lorsque les fêtes religieuses du calendrier musulman arrivent à la même époque, elles donnent lieu à des réjouissances plus importantes que d'habitude : c'est le cas par exemple des fêtes pour le retour du pèlerinage à La Mecque.

De l'ensemble des fêtes le mariage est l'occasion qui offre le cadre le plus propice à la pratique musicale. Scellant ou renforçant une alliance entre deux familles (et non pas entre deux personnes seulement), le nombre d'invités doit être à la hauteur de l'événement. Lorsqu'il s'agit de deux villages différents, la quantité d'invités peut atteindre plusieurs centaines de personnes, qui doivent être nourries copieusement et logées pendant la durée des festivités. Bien entendu cela donne lieu à des frais importants et il arrive que l'on regroupe plusieurs mariages en même temps. Les gens les plus modestes ne manqueront pas quant à eux de célébrer le

mariage hors saison et sans invitations. Ce type de mariage "honteux" parce qu'il prive les villageois d'une fête (Lortat-Jacob, 1980, 23) préoccupe surtout les femmes. Les chants de mariage sont en effet considérés comme une obligation religieuse ; leur absence est censée attirer toutes sortes de malheurs à la mariée.

#### *Un rituel et une fête*

Dans ces fêtes de mariage, la musique canalise en quelque sorte les centaines d'invités en leur assignant des rôles musicaux distincts et souligne les différentes phases du mariage. Ainsi le rituel proprement dit est l'affaire des femmes ; les "vieilles" (*tifqqirin*) ont un rôle prépondérant. Entièrement conduit par des chants spécifiques, destinés exclusivement à la mariée, le rituel est "musical" au sens plein du terme. Ces chants laissent entrevoir de façon précise ce qui relève du rituel, l'isolant du reste des activités dans le mariage. Ainsi l'*afran* (tri du grain), cérémonie qui a lieu plusieurs jours avant le départ du cortège pour aller chercher la mariée, doit en fait être considéré comme partie intégrante du rituel car il est accompagné des chants qui lui sont spécifiques. Etalé sur une durée d'une semaine, le rituel occupe malgré tout une partie fort réduite dans le temps : les nombreuses étapes sont de courte durée, le reste du temps étant marqué par des musiques et des activités d'une tout autre nature.

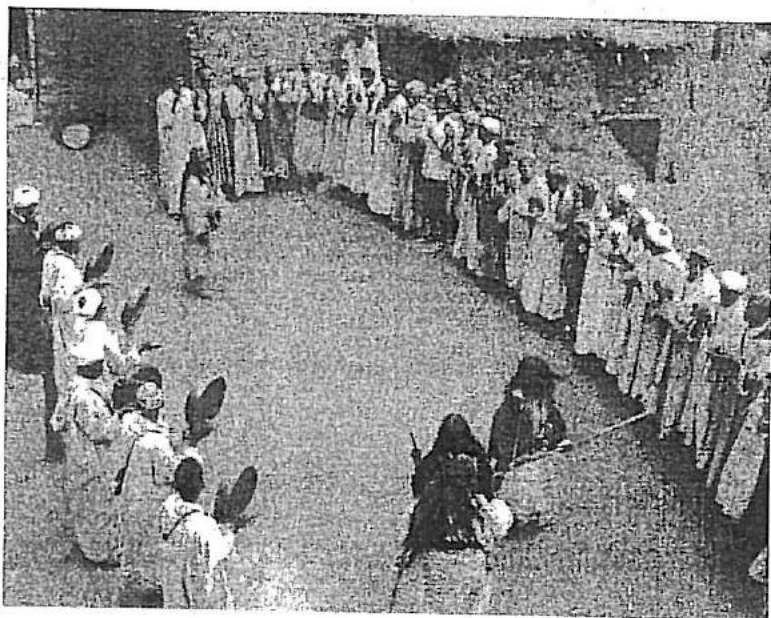
Les hommes quant à eux pratiquent les danses collectives propres à leur village avec les jeunes filles et / ou les femmes selon les régions. Dans certaines régions, cependant, comme à Tounfite dans le Haut Atlas oriental, cette musique peut être assurée en partie par des musiciens professionnels. Dans d'autres régions encore comme le Haut Atlas occidental, elles peuvent être totalement absentes. Lors des mariages de l'Anti-Atlas, ces danses se font la nuit devant la maison de la mariée, pour continuer après l'arrivée de la mariée, au domicile du marié. Elles se poursuivront une ou deux autres nuits de suite devant cette maison et, de jour, dans

la vaste cour intérieure de la maison. Au moments des repas ou du thé, les invités se regroupent en fonction des sexes et des âges et les femmes et les jeunes filles exécutent en attendant les repas des chants ou des danses, qui sont de l'ordre du simple divertissement. Les danses *naqus*\* prédominent aussi bien dans les mariages du Haut Atlas que dans l'Anti-Atlas. La danse est accompagnée par un instrument à son métallique (appelé également *naqus*) produit par n'importe quel objet saisi au hasard dans la pièce. Un plateau à thé sur lequel on tape avec deux piques de brochettes peut faire l'affaire. Dans l'Anti-Atlas, les chants *tizrrarin* sont fréquemment chantés et en grande quantité pendant ces moments de détente (cf. disque, page 9), parfois même sous une forme dialoguée entre hommes et femmes situés dans deux pièces voisines.

Il s'agit donc de deux parties centrales mais fortement imbriquées : le rituel, qui se déroule généralement sur une semaine, et la fête, qui selon les régions et la nature de l'alliance dure un, deux ou trois jours (en effet, les alliances mettant en jeu deux villages différents donneront souvent lieu à des fêtes plus importantes). Les danses collectives étant traitées plus loin, c'est sur le rituel que l'on va s'attarder à présent.

#### *Une danse rituelle : la tamghbra*

Chez les Ayt Mgoun (tribu des Ftouaka), il existe une danse, la *tamghbra*\*, exclusivement liée au mariage. Elle est exécutée le premier jour de la fête et parfois le troisième : les femmes dansent au milieu de deux groupes d'hommes, dont l'un joue du tambour tandis que l'autre chante. Les *tambourinaires* ont le choix entre deux formules rythmiques "boiteuses" l'une "à quatre", l'autre dite "à trois". Pour cette danse qu'effectuent les femmes en virevoltant avec entre les mains la barre de lisse d'un métier à tisser (qu'elles gardent pendant toute la durée de la fête), les tambours des hommes sont munis d'un timbre. Durant la danse, les hommes chantent



La *tamghra*, danse de la mariée.

en solo et à tour de rôle des *tizrrarin* précédés comme toujours d'*abayyu*\* mais aussi de "cris modulés". Entre la séquence de cris et de *tizrrarin*, ils chantent en chœur des formules apparentées aux formules d'*ahidus*, accompagnées de battements de mains.

La *tamghra* peut être précédée par une "poésie à chanter", la *tagzzumt* : des solistes situés dans l'un ou l'autre des deux chœurs chantent un chant dont le vers composé de dix-huit syllabes a toujours la même structure métrique, et dont la phrase musicale développée de façon très mélismatique divise le vers en deux unités de huit et dix syllabes se terminant chacune par une note tenue et un long silence. Au bout de treize syllabes, le soliste est rejoint par le chœur qui, selon un procédé identique à celui des



La *tamghra*.

formes chantées de l'Anti-Atlas *dd'rst*\* ou *tizrrarin*, doit anticiper sur la fin d'un vers que souvent il entend pour la première fois (Lortat-Jacob, 1980). (Cf. disque, page 5.)

#### Les plaintes et les *amarg*

Chaque tribu de l'Atlas, voire chaque fraction de tribu ou village, a son répertoire de chants de mariage. La désignation de ces chants varie en fonction des tribus : *urar* chez les Ayt Mgoun, *asnimmi* chez les Ayt Bougmez, *urrahman* chez les Ayt Haddidou, *asallaw* chez les Ida Oumahmoud, *izwirrign* chez les Ida Ouzddout, *izir-rign* chez les Ida Ouknsous (cf. disque, pages 6 et 7). Mais les femmes ida oumahmoud ou ida ouzddout emploient aussi le



terme plus général de *ladkar*. Il est probable que cette désignation tire son nom du chant qui revient régulièrement au cours du rituel et dont les premiers vers sont d'inspiration religieuse, mais d'autres traits aussi les rapprochent des *ladkar* de ces régions comme celui du nombre de répétitions variable et fixé par la tradition.

Qualifiés dans le Haut Atlas occidental et dans l'Anti-Atlas de chants qui font pleurer, ils sont effectivement en permanence associés à des pleurs parfois discrets, parfois plus violents ou bien soutenus par des lamentations de femmes. Le terme pour les désigner chez les Ida Oumahmoud rappelle d'ailleurs la nature de ces chants : l'*asallaw* doit probablement être rapproché de *ssalla*, "faire pleurer". C'est le terme complainte qui correspond le mieux à ces chants non mesurés et chantés *a cappella*.

Dans certaines régions, chez les Ida Oumahmoud et les Ida Ouzddout par exemple, les femmes associent à leurs plaintes des *amarg* (ou *ll'gha\**), chants mesurés, susceptibles de provoquer la joie ; ils sont dansables et peuvent être accompagnés de battements de mains. Au contraire des plaintes qui accompagnent des actions plutôt statiques, les *amarg* apparaissent dans les déplacements. En outre ils partagent des caractéristiques formelles avec les *ahwash* de ces régions : les composantes mélodique et poétique peuvent être dans un rapport de décalage, c'est-à-dire que les frontières initiales et finales des composantes littéraire et mélodique ne coïncident pas.

La cérémonie du rituel est articulée en séquences (une douzaine) composées d'un nombre de chants variables ; les plaintes sont placées au début, les *amarg* à la fin. Mais il faut bien admettre que la distinction entre plaintes et *amarg* n'est pas toujours très nette et souvent les femmes les désignent de façon globale par le terme correspondant à la complainte. Le début d'une séquence est toujours annoncé par trois youyous (*taghwrit*). Ces youyous sont considérés comme longs et se distinguent des youyous courts poussés

à d'autres moments du rituel (pour franchir le seuil de la porte par exemple). Le premier chant est toujours le même, et le premier de ses trois vers est celui qui ouvre toutes les sourates du Coran. Une séquence comprend de deux à cinq chants (environ), qui correspondent à autant de phases du rituel du mariage. Chez les Ida Ouzddout (Anti-Atlas), le départ des "garçons d'honneur" par exemple est marqué par un chant particulier, suivi d'une autre phase "la secousse de la chambre", qui se déroule dans un autre lieu avec un autre chant. A chaque phase, son chant spécifique.

On se trouve en présence ici d'une progression dans les effets produits par les chants de la tristesse (les plaintes) vers la joie (les *amarg*) et dans leur fonctionnement d'actions statiques vers des déplacements ou la danse.

#### *La préparation de la mariée*

Voyons la séquence où chez les Ida Ouzddout, les femmes préparent la mariée à son départ. Cette séquence est constituée de quatre chants qui se succèdent sans interruption et dont chacun recouvre une phase distincte. Ils sont tous chantés sur le mode antiphonal, entre deux groupes de femmes (trois au moins dans chaque chœur) ; chaque vers est chanté trois ou quatre fois. Au moment du départ, alors que la mariée se trouve dans sa chambre avec des amies et quelques femmes, d'autres femmes se réunissent dans la cour intérieure de la maison. En attendant la sortie de la mariée, elles étalent une natte par terre et, après que l'une d'elles a poussé trois youyous, entonnent la première complainte (cf. disque, page 8) :

*bismillah urrahman urrahim  
da igan izwaru n tigawsiwin  
slla ll'abu ealay muhmd*

Au nom de Dieu clément et miséricordieux  
Il est le premier en toute chose  
Prière sur le seigneur Muhammad



Mariée des Ayt Haddidou sur sa mule, Haut Atlas oriental.

Pendant ce temps, dans la chambre de la mariée, un garçon ayant ses deux parents vivants glisse à la main droite de la mariée une bague en argent. Il lui met ensuite ses chaussures en commençant par la droite et, en la prenant par la main droite, suivi par les femmes et les jeunes filles, il la conduit jusqu'à la cour où les autres femmes attendent en chantant.

La mariée est amenée sur la natte étalée au milieu de la cour et deux initiatrices s'apprêtent à l'habiller pour son départ. Quelques femmes tiennent alors au-dessus de la mariée et des deux initiatrices un grand voile blanc. Entièrement protégées des regards extérieurs sous ce voile, les deux initiatrices habillent la mariée : elles attachent son vêtement blanc avec des fibules. C'est un

moment d'intense émotion car la jeune mariée s'apprête à quitter son domicile, ses parents, ses amies. Les femmes se répandent en lamentations et la mariée est en sanglots. Toute cette deuxième phase est conduite par ce chant :

*fiss a taslit ma kkm issallan  
wada ira babam titi t mam  
irint id daddam a kkm yiwin*

Ne pleure pas mariée, tu ne dois pas pleurer  
Celui qui t'épouse est bienvenu aux yeux de ton père et ta mère  
De tes frères aînés aussi

*tizrza tidda s trzzi  
eiša n muḥmd a s am rzīg*

J'épingle les pans de tes vêtements  
Avec des fibules semblables à celles d'Aïcha, l'épouse du Prophète

*timlsa tidda s a ilssa  
eiša n muḥmd a s am lsiḡ*

Je t'habille comme a été habillée  
Aïcha, l'épouse du Prophète

*biddamt ibidd awnt ṛbbi  
a taslit tiddi n uḡanim*

Lève-toi, mariée, que Dieu te soutienne  
Pour que tu aies une stature aussi souple que celle d'un roseau

*inna yam babam a yilli  
fath ṛbbi manza tisura*

Ma fille, Dieu te bénisse, ton père te dit  
De lui rendre les clés

*iffuys a ḡ nga tisura  
n uḡanu n baba ya yimmi*

Mère, j'ai mis les clés  
De la pièce de mon père à main droite.

Après ce chant, les femmes accompagnent, jusqu'à l'entrée de la maison, la mariée entièrement enveloppée du grand voile blanc sous lequel elle était cachée. Derrière la porte fermée, les femmes attendent qu'un frère ou un oncle de la mariée pose dans sa main une pièce d'argent l'autorisant ainsi à partir. Ceci se passe alors que les femmes ont enchaîné sur un troisième chant composé d'un seul vers :

*gramt i usli manza ayt mas add awin talgamut*

Appelez le garçon d'honneur, que ses frères apportent la bride.

La mariée sera alors acheminée au domicile du marié à dos de mule. Elle est placée devant l'homme de confiance. L'accompagne un gros cortège composé de parentes, femmes, jeunes filles. Pendant tout le trajet, elles chanteront des chants d'une nature un peu différente des plaintes, les *amarg* :

*a sawl a illi sunfrad nnm ad amd imun*

Ma fille, appelle ton cortège pour qu'il s'apprête au départ

et

*tiēiyalin idda zgik<sup>u</sup>nt uzdaē*

*ar nit ismummuy ingat umarg*

Jeunes filles, vous allez perdre un beau poulain

Sa complainte est pleine de nostalgie

*iēiyaln ayt ma zwat i wudm*

*a tẓrim timlli d lizar umlil*

Jeunes garçons, regardez son visage

Vous verrez sa blancheur aussi pure que celle d'un voile.

On notera les rapports particuliers qu'entretient dans ces deux *amarg* la mélodie avec les paroles : dans le premier, la mélodie commence avec les quatre dernières syllabes du vers (soit les



Cortège de la mariée.

mots *ad amd imun*) alors qu'elle se termine sur la neuvième syllabe (soit les mots *s unfrad nnm*) ; dans le deuxième *amarg* le début de la mélodie coïncide avec les quatre dernières syllabes du vers après quoi le vers est chanté en entier de façon que les quatre dernières syllabes soient prononcées deux fois. Toutefois, chaque nouveau vers est précédé, la première fois, par les quatre dernières syllabes du vers d'avant.

Le procédé de "décalage" entre paroles et musique propre à l'*amarg* ne paraît pas neutre : par la circulation continue qu'il impose, il pousse les gens à ne pas interrompre leur marche.



## Antiphonie et théâtralisation

Chantés par des femmes mariées ou divorcées chez les Ayt Mgounh (Lortat-Lacob, 1980, 58), les *amarg* sont chantés surtout chez les Ida Oumahmoud et les Ida Ouzddout par les *tifqirin*, les "vieilles". Dans ces régions on appelle vieille généralement toute personne dont les enfants sont grands, qui n'a plus d'enfant en bas âge. Il n'y a pas ici un groupe de femmes en particulier qui chante durant tout le mariage. La distribution change selon les moments du rituel. Une vieille poétesse dicte toujours les vers à voix basse, parfois elle fredonne les vers, indique les répétitions. Les chanteuses de certains chants doivent appartenir à ce qu'elles appellent les *tamzwarnut*, "initiatrices" ou matrones. Ne peuvent être initiatrices que les femmes n'ayant pas divorcé et ayant enfanté. Elles ont par ailleurs des rôles précis dans le rituel (elles marchent en tête des cortèges et sont les premières à toucher aux différents objets rituels).

Les chants de mariage sont toujours chantés sur le mode antiphonal (en alternance entre deux chœurs). Dans le Haut Atlas central, cette alternance produit un tuilage : un chœur termine sa phrase musicale sur une note tenue sur laquelle l'autre chœur entonne la sienne. Bernard Lortat-Jacob remarque dans les *urar* des Ayt Mgounh chantés à l'unisson une "épaisseur harmonique" due aux différentes notes chantées qui ne serait pas accidentelle (1980, 58). Dans le Haut Atlas occidental une double alternance responsoriale et antiphonale a lieu lors des déplacements des cortèges : l'alternance ayant lieu entre deux solistes suivis chacun par leur chœur. Dans cette région et à ce moment précis du rituel, les hommes peuvent intervenir, comme soliste ou dans un chœur d'hommes.

Les modalités d'exécution permettent de nombreuses variantes quant à la distribution des chanteuses : femmes de la famille du marié, femmes de la famille de la mariée, affrontement des femmes

P. 60. 61: éléments à apprendre sur le côté de la poésie (Haut-Atlas - Anti-Atlas).  
surtout les chants rituels (Tosugant).

des deux familles, mixité des deux familles. Mais elles sont aussi un élément important par le jeu avec l'espace qu'elles autorisent.

Le mode d'exécution, toujours en double chœur alterné, permet la mise en œuvre de nombreuses dispositions par le rapprochement ou l'éloignement des deux chœurs qui donnent des résultats parfois fortement théâtralisés. Ainsi, lorsque le cortège de la mariée arrive devant le domicile du marié dans l'Anti-Atlas, la complainte centrale chantée est une joute sous forme d'affrontement entre deux groupes de femmes, celles de la famille du marié, installées sur le toit de la maison au-dessus de l'entrée principale, et celles de la famille de la mariée disposées devant l'entrée. Nous en donnons ici l'exemple. Pour la clarté du contenu, nous avons regroupé les vers par distiques. Le premier vers de chaque distique est chanté par les femmes de la famille de la mariée, le second par l'autre groupe. Chaque vers n'est chanté qu'une seule fois. L'exécution de ce chant se fait dans un vacarme absolu, il est parfois complètement couvert par des *tizrrarin* chantés simultanément par des groupes d'hommes en guise de bienvenue ou encore par des petits groupes de gens qui se mettent à jouer du tambour.

*ssalamu ealaykum da-s ittnmuggur umumn d-wayad  
elaykum ssalam da-s ittnmuggur umumn d-wayad*

*ikun agadir ad n-illi yawi is gis kra n-tiedawin  
ad as gis nga d-taržalin ur ar gis ngi tiedawin*

*bmsin u-wiyis ad niwi kullu šrržnin d-ilguma  
kkeis asn a-ig<sup>w</sup>ma yilguma i g-asn imndi g-isdasi*

*illis n-ugllid add niwi trba-d nit izžign g-yigil  
twis n-ugllid a stt ilan ilan tigula dar waman*

*tfulki illi, tršd illi srs as tisura n-wida nnun  
ini tga illim mk da rig nsrs tisura n-wida nnag*

*ini tra illi da ttraha tili g lastwan zuzwanin  
ini tra illim a ttraha tssnk<sup>w</sup>r ilqqağn-d wuga*

ur i tri illi zud inkan lhurr al<sup>w</sup>rbiš ag-d imta  
 ur i tri yiwi tamd irkan ur a tn issirid ug balu  
 iwig-d asngar umlil ig ufig ma yi gisn ishman  
 anniyg amdlu g-udrar ann aman n-unzar add yusi  
 nkei ur a kššmg ar-d annig lluz d-uškeriy ar-d ittar  
 nk<sup>w</sup>ramt albnat ad ttruhmt lluz d-uzkeriy g-iggi imi

Je vous salue comme le fait un fidèle quand il rencontre un autre fidèle  
 Je vous rends le salut comme le fait un fidèle quand il rencontre un autre fidèle  
 Dites-moi si dans cette maison ma fille trouvera des adversaires  
 Dans cette maison nous sommes des soutiens et non pas des adversaires  
 Nous avons amené cinquante chevaux avec selles et brides  
 Enlève-leur les brides, ô mon frère, et donne leur du grain dans leur  
 mangeoire

Nous avons amené une fille de roi qui apporte des fleurs plein les bras  
 Elle est la fiancée d'un fils de roi qui possède les champs près des eaux  
 Ma fille est belle, ma fille est mûre, confiez-lui les clés de vos propriétés  
 Si ta fille me plaît, je lui donnerai les clés de nos propriétés  
 S'il veut de ma fille, qu'il sache qu'elle aime se reposer dans les cours fraîches  
 Si ta fille veut le repos il faut qu'elle élève les agneaux et les veaux

Ma fille ne veut pas être méprisée comme un trépied de cuisine mais  
 respectée comme le foyer de la mosquée  
 Mon fils veut que son honneur soit préservé, l'eau de la source ne lave pas le  
 déshonneur

J'ai ramené du maïs blanc, je serais heureuse que quelqu'un s'en occupe à ma  
 place  
 Au sommet de la montagne j'ai aperçu un nuage, il porte les eaux de la pluie  
 Moi je n'entre pas avant que ne tombent les amandes et les dattes  
 Levez-vous jeunes filles pour attraper les amandes et les dattes au-dessus de  
 l'entrée.

Introduites dans la maison, les femmes entament une nouvelle  
 séquence de chants : l'un des deux chœurs est installé dans la cham-  
 bre de la mariée, l'autre à l'entrée de la chambre.

### *La poésie rituelle*

La poésie, de forme le plus souvent dialoguée, contient des échanges  
 entre les femmes et la mariée, entre les femmes et le marié, entre  
 les femmes des deux familles, etc. Cette forme dialoguée n'inter-  
 fère pas cependant sur les modalités d'exécution qui restent tou-  
 jours sur le mode antiphonal. Les chanteuses sont le véhicule de  
 dialogues fictifs. La mariée par exemple reste silencieuse durant le  
 rituel, la tête couverte par ses multiples voiles.

Le vocabulaire de cette poésie est truffé de mots archaïques  
 parfois inconnus dans le lieu même où ils sont chantés. Ces chants  
 sont probablement très anciens. On ne connaît pas leur origine,  
 mais les bribes de vers recueillis au début du siècle, confrontés à  
 des collectes plus récentes dans les mêmes régions, témoignent d'une  
 grande persistance de cette poésie transmise oralement. C'est le  
 cas par exemple de certains vers recueillis par Emile Laoust au  
 début du siècle dans le Haut Atlas occidental mais publiés tout  
 récemment (1993) que l'on retrouve dans le mariage des Ida  
 Oumahmoud d'aujourd'hui (Rovsing Olsén, 1984).

Les chanteuses puisent dans un patrimoine de vers qu'elles  
 combinent de façon plus ou moins cohérente : ainsi dans un air  
 composé de deux vers, l'un sera répété ou bien combiné avec un  
 autre, parfois au mépris du sens. La composition des distiques n'est  
 pas immuable. Certes on peut tenter une représentation idéale,  
 tenant compte de la logique du sens, en regroupant les vers par  
 deux ou par trois et en les disposant dans un certain ordre. Cer-  
 taines de ces combinaisons paraissent fixes et apparaissent à  
 chaque mariage. D'autres au contraire semblent lâches et relever  
 d'une poésie dont la combinatoire est sans cesse en mouvement.

### Paroles explicites et paroles implicites

Si la parole essentielle du rituel est fournie par les chants, dont la poésie est la seule parole explicite, il existe dans ce rituel une parole implicite. Exprimée par les titres parfois étranges attribués par les femmes aux différentes phases et par les objets rituels manipulés simultanément au déroulement des chants, elle se révèle partie prenante d'une pensée analogique articulée avec des mots clés de la poésie. Y participent également la désignation des "acteurs" et la gestuelle. En somme, dans ce rituel conduit de bout en bout par des chants *a cappella* ou accompagnés d'un tambour, tout se passe comme si les titres des cérémonies, les objets manipulés, les acteurs et la gestuelle servaient de support à une parole tacite, formant des figures de rhétorique avec une parole explicitée par les chants.

La musique a ici le pouvoir d'insuffler aux paroles des sens multiples, pouvoir qui est un sujet particulièrement sensible. Le style chanté peut être tout à fait déterminant pour la façon dont un texte sera perçu. Selon les cas, il aura pour effet de supprimer l'emplacement de certains accents d'intensité, de transformer des voyelles en d'autres voyelles, de supprimer des syllabes, de transformer des consonnes (un *d* devient *t*, un *s* devient *z*, un *p* devient *d*, un *g* devenant *g*). Par ailleurs, l'articulation mélodique permet en quelque sorte d'imposer sa propre logique à des propos dont le sens peut ainsi être modifié, les syllabes pouvant par exemple être regroupées de plusieurs façons formant ainsi des sens différents ou les paroles faire l'objet de modifications de sens par l'emploi de figures.

Dans un chant recueilli chez les Ida Oumahmoud, au moment de l'arrivée de la mariée devant le domicile du marié, les chanteuses interpellent les chasseurs par leur nom, *ing<sup>w</sup>marn*. Chanté dans une ambiance très bruyante, dans un registre aigu, ce mot

peut aussi être entendu *inmg<sup>w</sup>rn* (moissonneurs). Cette permutation des consonnes en faveur de la moisson est ici suggérée par l'objet porté par la mariée : un épi de maïs planté dans un poignard.

Chaque air commande des corrélations entre des mots clés de la poésie et les objets manipulés, les lieux, les gestes, les personnages joués, les titres des cérémonies : dans la cérémonie de la coiffure de la mariée dans l'Anti-Atlas, on trouve une série de mots à sonorités proches qui relie cet acte au vannage. Ces mots émanent de différentes sources, objets, gestes :

|         |         |          |        |         |           |
|---------|---------|----------|--------|---------|-----------|
| azzar   | azuzzar | azur     | azuzwu | tazzert | tizrrarin |
| cheveux | vannage | terrasse | brise  | fourche | chant     |

Il avait glg  
consommé  
qui signifient  
dans les mots

Le chant permet ici de suggérer la lecture simultanée de ces éléments. D'autres airs commanderont d'autres séries de mots, d'autres représentations extérieures au mariage.

Traduit généralement par "fête de mariage", "noce", *tamghra* comporte entre autres l'idée de "lecture", d'"étude", d'"enseignement", d'"appel". Ces chants qui s'adressent à la mariée sont en quelque sorte destinés à lui signifier qu'elle rentre dans l'ordre des cycles. Pour en saisir le sens, il ne suffit pas en effet d'examiner le strict rituel. Le cadre d'interprétation doit inclure tous les rites agricoles et les rites liés au cycle de la vie.





Femme Ayt Bougmez parée pour la fête.

#### IV

#### AHWASH ET AHIDUS

Lorsque arrive la saison des fêtes dans les montagnes de l'Atlas, les *ahwash* et les *ahidus* résonnent de toutes parts. Les hommes guettent ceux où les poètes-chanteurs les plus réputés risquent de se produire, où les femmes seront les plus belles, où les chanteurs-danseurs seront les plus nombreux. Il faut avoir assisté à une nuit d'*ahwash* pour comprendre à quel point le nombre peut constituer un critère qualitatif. On trouve le plus souvent des *ahwash* d'une cinquantaine de personnes. Plus les participants sont nombreux, plus c'est beau et impressionnant. Les amateurs d'*ahwash* sont capables de faire des journées de marche à travers la montagne, voire des centaines de kilomètres (si les moyens de transport le leur permettent) pour assister à des *ahwash*. Les femmes quant à elles ne se déplacent pas. En revanche elles usent de différents moyens pour faire venir poètes et musiciens dans leur village. Elles profitent par exemple lors d'un *ahwash* de la présence d'un musicien extérieur au village, pour l'inviter par des gestes subtils (par exemple en lui jetant des fleurs), à venir organiser une autre fête avec ses amis. L'honneur veut qu'il accède à leur demande.

#### Mise en scène de la fête

Le calme nocturne s'étant installé, les premiers musiciens arrivent avec les tambours sur la place et préparent un feu au-dessus duquel



Danseurs Ayt Yafelmane.

ils chauffent les tambours. Par petites touches ils commencent à jouer, signifiant ainsi que le moment est venu pour la fête. Les villageois arrivent par petits groupes, parés, dans leurs plus beaux vêtements. Debout dès l'aube, assurant sans discontinuer toutes sortes de tâches propres à ce monde agricole, ils enchaînent à la tombée de la nuit sur la fête. Ici on ne montre jamais sa fatigue. Ceux qu'on voyait cinq minutes plus tôt en vêtements de travail, imprégnés de cette terre ocre qui recouvre ici tout naturellement corps et vêtements ont à présent l'air de sortir d'un monde féerique. Pour la danse, jeunes filles et femmes auront mis leurs plus belles parures et des diadèmes dans leurs cheveux ; de nombreux colliers et bracelets ornent leurs lourds vêtements qui retombent

Description de l'état est la situation  
le 1er jour 1968

derrière en deux ou trois couches, retenus devant par des fibules et à la taille par une ceinture brodée. Elles prennent place parmi les danseuses. Les hommes sont quant à eux vêtus de burnous d'un blanc éclatant et de turbans. La file des danseurs ne cesse de s'agrandir au gré des nouveaux arrivants. Les spectateurs s'installent autour, hommes d'un côté, femmes et enfants de l'autre, à même la terre ou sur les nattes étalées pour l'occasion. D'autres encore prennent place sur le toit des maisons qui entourent l'aire de danse. Petit à petit se forment deux lignes de danseurs de même longueur ; l'ensemble se met en place.

C'est alors qu'un homme s'introduit au milieu des files des danseurs, un tambour à la main. Cachant sa bouche derrière le tambour il entame son chant d'une voix suraiguë sur des syllabes sans signification. Les discussions diminuent. Il est d'emblée accueilli par des propos de bienvenue. Dans cette montagne c'est avec le plus grand respect qu'on accueille le poète-chanteur. Parfois les youyous stridents des femmes, signes d'approbation et de joie, recouvrent une partie des propos. Il développe sa phrase mélodique en la ponctuant de mélismes et de longs silences et la répète ainsi pour tout nouveau vers. Lorsqu'il arrive à son propos final, commencent les premiers sons d'un rythme des tambours qui ne cessera de se développer. L'effet est prodigieux. Aussitôt les chœurs reprennent en le modifiant l'air du poète, chacun essayant de s'ajuster le mieux aux autres, l'unisson véritable ne se produisant souvent qu'au bout d'un certain nombre de répétitions. Le poète reprend sa place parmi les spectateurs dont les discussions fournissent à un autre poète le thème d'actualité qu'il va utiliser dans une autre danse. La figure chorégraphique de base est la ronde. Les chœurs occupent ainsi un large espace, circulaire ou ovale selon la place qui leur est impartie.

C'est une expérience presque fantasmagorique d'observer ces longues chaînes blanches où l'on distingue à peine les visages



*Abidus* chez les Zaïan, Moyen Atlas central.

conduire en mouvements parfaitement accordés les chants dont le registre ne cesse de monter, toujours avec une même maîtrise. C'est le début d'un long déroulement de grand spectacle au sens plein du terme qui ne cessera qu'aux premières lueurs du soleil. Les femmes seront les premières à quitter les lieux. Dans bien des cas, ce n'est que pour recommencer quelques heures plus tard, le matin, puis la nuit suivante. D'un bout à l'autre de l'Atlas, les montagnards donneront à ces danses une marque personnelle qui fait qu'aucune ne ressemble à celle du voisin.

#### *Abwash et abidus : deux formes musicales distinctes*

On distingue dans l'Atlas deux grandes zones linguistiques et musicales : la zone nord-est, celle des Berabers, coïncide avec la musique dansée dite *abidus* ; la zone sud-ouest de l'Atlas, celle des Chleuhs, avec l'*abwash* (Chottin, 1938). *Abidus* et *abwash* s'opposent par un certain nombre de traits : le rythme à cinq temps prédomine dans l'*abidus* alors que l'*abwash* des Chleuhs lui préfère un rythme exclusivement binaire qui se modifie sous l'effet d'un *accelerando*. Quant aux mélodies, à caractère souvent chromatique et aux intervalles difficilement mesurables (inférieurs à un demi-ton) dans l'*abidus*, elles ne dépassent pas l'ambitus d'une quinte chez les Berabers, alors que l'échelle générale de l'*abwash*, sans demi-tons, équivalente à ce qu'on appelle l'échelle pentatonique anhémitonique, s'étend sur une octave et demie et produit des mélodies avec de nombreux sauts d'intervalles descendants (souvent d'une sixte ou d'une septième) (*ibid.*). Dans l'*abwash*, les tambourinaires occupent différents rôles au contraire de l'*abidus* où ils ont tous le même rôle ; l'*abwash* comporte une transformation rythmique inscrite dans la forme, alors que ceci n'est pas le cas dans l'*abidus*. Sur le plan instrumental enfin les tambours d'*abidus* sont munis d'un timbre, alors que ceux de l'*abwash* ne le seraient pas (Lortat-Jacob, 1980).

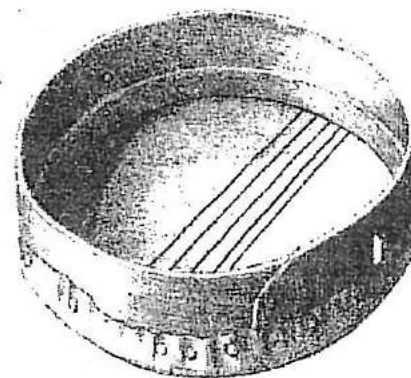


### Les instruments de musique

Les montagnards de l'Atlas ont concentré leur art instrumental sur les tambours, les tambours sur cadre en particulier qu'ils savent faire sonner avec talent ; le nombre de tambours joués simultanément produit un effet spectaculaire. Les polyrythmies permettent à la fois au débutant et au virtuose d'exercer leur talent. Ces tambours, dont les musiciens prennent soin d'augmenter la tension avant chaque danse au-dessus d'un feu de bois sec qui brûle au milieu de danseurs ou à proximité, ont un son particulièrement riche et jouent à merveille sur la qualité des différentes hauteurs provoquées par les techniques de jeu différenciées. Les tambours



Joueurs d'allun (tambour sur cadre), Haut Atlas.



Tambour sur cadre (*allun*).

sur cadre sont appelés *allun*\* ou *tallunt* (forme diminutive du mot *allun*) dans l'Atlas ou *tagnza*\* (Haut Atlas central). Dans le Haut Atlas occidental et dans l'Anti-Atlas c'est la *tallunt*\* qui désigne aussi le tamis, qui prédomine. Muni dans le Moyen Atlas et le Haut Atlas occidental d'une voire deux cordes tendues sous la peau qui vibrent lors du jeu, il n'en possède pas dans le reste du Haut Atlas et dans l'Anti-Atlas mais peut être muni de cymbalettes métalliques *tismam-mayin*\*, "celles qui se plaignent".

Si les tambours sur cadre suffisent aux besoins des Berbères de l'Atlas, certains autres instruments, tambours ou idiophones à sonorités métalliques ont fait leur apparition, dans l'Anti-Atlas surtout. Le *ganga*\*, gros tambour à deux peaux joué à l'aide de deux baguettes recourbées, est un instrument relativement secondaire dans le Haut Atlas central et occidental où il est surtout appelé *bengri*\*, alors que l'*ahwash* de l'Anti-Atlas l'utilise de façon systématique et souvent avec les castagnettes en métal *tiqqqawin*\* (onomatopée). Couplés, *ganga* et *tiqqqawin* sont les instruments par excellence des *gnawa*, confrérie religieuse bien connue dans ces

régions et dans les villes du Sous dont les adeptes sont originaires des régions subsahariennes. Dans l'Anti-Atlas, ils rendaient visite traditionnellement aux populations villageoises. Mais on doit probablement l'introduction de ces deux instruments à la présence dans l'Anti-Atlas de familles descendant d'esclaves. Enfin, le *naqus*, cloche fabriquée avec un tube en métal sur lequel le musicien frappe avec deux baguettes en métal, est parfois utilisé dans l'*ahwash* de l'Anti-Atlas, mais jamais en même temps que les *tigrqqawin*.

Dans les *ahwash* du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas, les musiciens se voient attribuer des rôles distincts. Les Ayt Mgoun du Haut Atlas central distinguent ainsi les tambours de solo (au nombre de deux ou trois) des tambours d'ensemble. Les premiers, dont la peau doit être très tendue afin de donner un son aigu, ont deux rôles : l'un est dit le "tambour qui tamise" (*tagnza n wassif*), l'autre le "tambour du milieu" (*tagnza n wammas*) ou bien "celui qui est différent" (*tkblif*). D'ailleurs ils sont différenciés par leur accord : le *tagnza n wassif* est accordé un peu plus bas (médium) que l'autre. Les seconds, désignés par un mot onomatopée *thrrim*\*, sont accordés de façon à produire un son grave et pas sec. Seul le *tkblif* a une certaine marge de liberté. Les tambours solos sont tenus verticalement lors du jeu alors que les tambours d'ensemble sont tenus horizontalement et "déplacés de haut en bas" : le tambour, tenu par la main gauche, vient à chaque mouvement "heurter la main droite".

Les Ayt Mgoun distinguent une frappe "ouverte" d'une frappe "fermée". La première, la plus recherchée par les solistes qui doivent faire sonner ou "parler" leur tambour, est donnée au bord du cadre ou près de celui-ci et fait ainsi vibrer la peau et le cadre. La frappe "fermée" est donnée au centre du tambour et étouffe les vibrations de la peau. Plusieurs parties de la main droite sont utilisées par les solistes faisant du jeu de tambour une technique complexe avec de nombreuses possibilités sonores : bout des doigts,



Gnawa sur la place Jama' l-fna à Marrakech, remarquer les *tigrqqawin* (castagnettes en métal).

tête des deuxièmes phalanges, tête des premières phalanges et toute la main ; la main gauche tient le tambour et fait jouer quant à elle le bout des doigts. Les différents sons produits sont décrits à l'aide d'onomatopées comme *ddinn*, *tann*, *dann*, *dagg*, *taq*, *pam*, dont les consonnes initiales traduisent le mode d'attaque plus ou moins dur de la main sur le tambour (*tt* ou *t* pour dur, *p* moins dur, *dd* ou *d* encore moins dur), les consonnes finales la résonance du son (*m*, *n*, *nn* pour la résonance longue, *g* moins longue, *q* pour son absence) (Lortat-Jacob, 1980).

Dans l'Anti-Atlas où les tambourinaires sont moins nombreux (autour de six par *ahwash*), on distingue principalement deux types de tambours et de musiciens : les solistes dits *amn'qqar*\*

("celui qui frappe") et les autres qui jouent le rythme de base, dits *lh'mz\** ("éperonner"). Bien qu'ayant souvent le rôle le plus important de l'*ahwash*, le *ganga* appartient à cette dernière catégorie.

## L'AHIDUS

### *Un ahidus à Timahdite*

Ici, à une dizaine de kilomètres au sud d'Azrou, l'*ahidus* dispose les hommes et les femmes en cercle, en de longues lignes, épaule contre épaule. Seuls les hommes jouent du tambour et chantent. Ceux qui ne jouent pas, ainsi que les danseuses, "ont les mains tendues comme dans l'attitude de la prière musulmane" (Chottin, 1938, 21). Alexis Chottin décrit aussi le "balancement reptilien" et la "grande chaîne plastique de l'*ahidus*, qui ondule toujours dans son déhanché bizarre, asymétrique, où toutes les mains tendues horizontalement semblent flotter comme les nageoires innombrables de quelque monstre marin" (Chottin, 1938, 18). L'*ahidus* est lancé par un poète-chanteur qui chante quelques paroles reprises par le chœur, puis il engage une joute poétique avec un autre. Ces joutes peuvent aussi prendre la forme de luttes d'énigmes. Selon la longueur de la strophe, le chant sera appelé *izli* ("deux hémistiches"), *aferdi* ("quatre hémistiches") ou, au-delà, *tamdyazt\**, voire *zedayet*. De cette dernière, la plus développée, Chottin précise "qu'elle renferme presque toujours une leçon de bravoure, de générosité ; tantôt, c'est une satire et tantôt un panégyrique où le sentiment religieux se mêle au profane".

La voix du poète s'élève "dans une tessiture aiguë, voix hululante, à la fois de poitrine et de fausset, que l'on a pu comparer au cri du chacal dans la nuit" et l'on observe dans les chœurs du parallélisme à la tierce. La danse, qui se déroule sur le rythme caractéristique à cinq temps, est dirigée par le poète. Chottin observe une

ondulation générale des danseurs et les révérences profondes intervenant parfois "brusquement, sans raison apparente" (Chottin, 1938).

### *L'ahidus à Tounfite*

Dans ce gros bourg du Haut Atlas oriental chez les Ayt Yahya, à la frontière des Ayt Haddidou, il existe deux sortes d'*ahidus*. Le *bayfa\**, dansé et chanté par les hommes mûrs disposés en deux lignes ou "ailes" se faisant face, est le plus ancien ; il est caractérisé par l'alternance sous forme antiphonale du distique initial, par un rythme à cinq temps joué au tambour avec deux frappes l'une "à la périphérie du tambour par la paume de la main, l'autre au



*Ahidus des Ayt Haddidou.*



centre du tambour, à main plate". La longueur de la phrase musicale serait à l'origine de l'autre appellation donnée aussi à cette musique, *taghzzaf*, "la longue", dont la danse manifeste une grande retenue (cf. disque, page 10).

L'autre *ahidus*, dans lequel chacun des deux vers sera chanté sous forme responsoriale, est appelé *amssad*. Dansé et chanté par les jeunes surtout, les femmes y participent également (cf. disque, page 11). La musique ici est marquée par des "contrastes d'intensité" et de tempo et par une danse vive, marquée par "des grands mouvements du corps d'arrière en avant" (Lortat-Jacob, 1994, 52-53).

#### *Les chants d'ahidus en dehors des fêtes*

Repris dans des situations solitaires (par un voyageur, un berger, un laboureur), ou alors pour le cortège de la mariée, les chants de l'*ahidus* sont appelés *tamawayt*\* ou *tasbraft* ou encore *lmayt*\*. La *tamawayt* est connue partout chez les Berabers du Moyen Atlas et du Haut Atlas oriental. Composée d'un distique elle est caractérisée par un style vocal très mélismatique au début, les paroles étant quant à elles émises à la fin de la phrase musicale dans un débit rapide et syllabique (cf. disque, page 13).

#### L'AHWASH

##### *Les associations de tambourinaires*

S'il n'y a pas à proprement parler de musiciens professionnels dans l'Atlas, la pratique de la musique va de pair avec une certaine spécialisation. Il existe ainsi dans certaines régions des associations, les *l'amt*\* (ou *l'wmt*\* dans le Haut Atlas occidental), au sein desquelles les hommes, jeunes le plus souvent, s'exercent à jouer du tambour, à improviser. Comme le note Lortat-Jacob, on ne saurait apprendre à jouer du tambour seul ; les différentes

parties d'un rythme sont trop imbriquées les unes dans les autres. "Apprendre à jouer l'*ahwash* revient donc nécessairement à maîtriser des techniques dialoguées" (Lortat-Jacob, 1994, 30). Invitées à jouer dans les fêtes des villages voisins, voire plus lointains, ces associations fournissent aux jeunes gens l'occasion d'aller voir danser les jeunes filles et femmes des autres villages dans leurs plus belles parures. Jouant généralement au milieu d'elles lors de la danse, ils peuvent les observer de près tout à loisir. Une *l'amt* peut se rendre de sa propre initiative dans une fête sans y avoir été invitée. Il y a généralement une association pour chaque village, mais une *l'amt* peut aussi regrouper des hommes de plusieurs villages, en particulier lorsque les villages sont trop petits pour fournir à eux seuls des hommes en nombre suffisant.

Dans le Haut Atlas central, ces "sociétés de jeunes" ont un chef, l'*amghar*. Parmi les nombreuses qualités exigées, ce chef élu chaque année doit témoigner de qualités d'autorité, de par son âge et sa position familiale, être à l'aise financièrement pour pouvoir recevoir et à l'occasion avancer de l'argent pour les fêtes et avoir des qualités de dynamisme pour organiser des fêtes. Les membres paient chaque année une cotisation proportionnelle à leurs revenus (Lortat-Jacob, 1980, 37).

La possession ou l'emprunt d'un tambour est une condition indispensable à laquelle il faut ajouter dans le Haut Atlas central celui d'un fusil. Si dans le Haut Atlas central le fusil sert à faire le baroud ou une danse appelée *ashala*, dans d'autres régions les "sociétés de jeunes" semblent parfois se confondre avec d'anciens regroupements de guerriers comme celles qui exercent leur art dans la *taskiwin*\*.

élément sur la danse taskiwin

## L'AHWASH DU HAUT ATLAS

### La taskiwin et ses instruments

Répandue dans le Haut Atlas occidental, la *taskiwin* est une forme particulière de l'*ahwash*. Danse masculine accompagnée de flûtes et de tambours et qualifiée le plus souvent de "guerrière", elle est à ces régions ce que l'*ahwash* basé sur la poésie chantée est aux autres régions de l'Atlas. La *taskiwin* tire son nom de la corne à poudre richement décorée, que porte chaque danseur sur l'épaule gauche (*tiskt*, *taskiwin* au pluriel). Des témoignages du début du <sup>xx</sup>e siècle nous apprennent que la pratique de cette danse aurait eu pour but d'"entretenir le sentiment de la fraternité des *leffs*", système d'alliance militaire divisant les Berbères en deux partis jusqu'aux années 1930 environ (Robert Montagne, 1930, 190). Nécessitant la participation d'une vingtaine d'hommes mûrs, qui forment avec leurs amis (une vingtaine également) la *l'wmt*, elle requiert deux ou trois tambours sur cadre *tallunt*, des flûtes *tal'wwatt*\* (une au moins), et pour chacun des danseurs un petit tambour en forme de gobelet *agwal*\*. L'emploi de l'*agwal* dans une danse importante de la montagne de l'Atlas est, semble-t-il, unique.

La *tal'wwatt*, de la famille du *nay* bien connu dans le monde arabo-islamique, est de petit format, avec un registre aigu. Comme en de nombreux endroits du monde, les joueurs de flûte sont souvent des bergers d'origine. Ils puisent dans la solitude de leurs séjours dans la montagne avec les troupeaux une grande inspiration musicale, sur les sommets surtout, et composent des airs considérés très souvent comme tristes. Du berger-flûtiste qui joue, on dit qu'il "pleure" et "qu'il fait perdre la raison". A une certaine époque, les musiciens itinérants *rways* ont puisé dans les répertoires des flûtistes le renouvellement de leurs mélodies (Chottin, 1933, 25). Mais le rapport du flûtiste avec le troupeau mériterait une étude particulière. Bornons-nous ici à souligner que la musique,

et l'alliance que partage le flûtiste avec le troupeau ?



La taskiwin.

au dire même d'un flûtiste, rassure le troupeau qui se sentant ainsi en sécurité pâit en toute tranquillité. Elle aurait aussi pour effet de rassembler le troupeau dispersé.

### La taskiwin des Ayt Tajelt

La nuit est tombée depuis longtemps, lorsque les hommes de la *l'wmt* se rendent sur une aire de battage, *anrar*, proche de celle où s'effectuera la danse, pour se vêtir. La *taskiwin* exige en effet des danseurs des vêtements particuliers : un burnous blanc, un turban blanc, une ceinture brodée, un poignard enfoui dans un fourreau richement décoré en argent qui pend en bandoulière, attachée à l'épaule gauche une corne à poudre richement décorée de laquelle

→ Mais il y en a des régions où Anrar est interdit pour la danse, car cette danse s'accomplit devant des drapeaux de battage. (Cas de Tagnout)

pendent en grosse quantité des franges de couleur bordeaux foncé et des grelots. Une fois vêtus, c'est un homme d'une famille ayant la baraka qui amène la *lcumt* sur l'aire de battage prévue pour la danse, la sienne s'il s'agit de son propre village. En effet, l'*anrar* est choisi en fonction de ses propriétaires, qui doivent avoir la baraka. Ce rôle de guide d'une famille ayant la baraka ne se réduit pas à la *taskiwin*. Pour certains travaux agricoles, comme le dépiquage, c'est cette famille qui commence également. Arrivés sur la place, les danseurs munis de leur *agwal* forment un cercle autour des autres musiciens et jouent un *astara*\* ("promenade") destiné à faire venir les villageois. Ceux-ci ne tardent pas à arriver, s'installent de part et d'autre ; certains venant de villages voisins après avoir bravé en pleine nuit, souvent sans aucune lumière, les sentiers rocailleux de la montagne.

Le déroulement est toujours le même. La forme musicale présente une structure binaire, chaque partie correspondant à un certain type de figures chorégraphiques et de formules rythmiques et mélodiques. Au cours de la nuit, huit *taskiwin* sont dansées, entrecoupées par les danses des jeunes filles l'*astara n-ighariwn* ("la promenade des épaules"), accompagnées par les flûtes *tal'uwat* et les tambours sur cadre *tallunt* (cf. disque, page 1). Les jeunes filles portent sur leur robe multicolore un lourd drap blanc fixé à la taille ; elles ont la tête parée d'un ornement frontal fait de multiples rangées de pièces d'argent. Dans cette danse, d'une durée de deux à trois minutes, elles font trembler fortement leurs épaules. Parmi les figures de danses de la *taskiwin*, dirigées par le chef de *lcumt* qui joue aussi du tambour sur cadre soliste, les déplacements s'effectuent, entre autres, tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, soit en cortège soit face au centre dans des pas variés tels que sauts, piétinements, marche sur les talons, pieds lancés en avant et en arrière. Chacune des huit *taskiwin* se distingue par sa partie initiale, la seconde, l'*assus*\* (secousse) est immuable et se caractérise par

La même étape de la danse d'oungch  
ou il avait assus

une danse en pas glissés selon une ronde, face au centre, en tremblant de l'épaule gauche, qui provoque inmanquablement le tintement des grelots attachés à la corne à poudre. Les parties initiales des *taskiwin* sont nommées selon un vocabulaire imagé :

1. *ajghaymi* (celui qui saute) ; 2. *bu laqdam* (celui des pas) ; 3. *hmz u rkz* (éperonnez et tassez la terre) ; 4. *mmrz igwaln* (le brise-tambours) ; 5. *abyyad* (l'acrobate) ; 6. *brd-tifrizit-ftsh akal* (attaquez - une marche fière - regardez à terre) ; 7. *awizimmr* (celui du bélier) ; 8. *assufgh* (celui qui tire un coup de fusil).

Si le vocabulaire de certaines de ces phases n'est pas sans évoquer des stratégies guerrières, on peut aussi considérer la nuit de *taskiwin* comme une série d'étapes psychologiques aboutissant au chagrin ou au regret. La *taskiwin* tendrait à faire prendre conscience à l'auditeur de la futilité de ce monde et à le débarrasser de ses instincts malveillants. Les flûtistes jouent des airs qui rappellent à leur auditoire des souvenirs tantôt heureux, tantôt malheureux ; le tout début de la série est considéré comme une mise en condition nécessaire pour la poursuite de l'audition. L'air de la seconde partie de chaque *taskiwin*, l'*assus* (faire tomber), est censé au contraire faire oublier les problèmes. Arrivés sur la place de danse le cœur rempli de leurs problèmes quotidiens, les spectateurs repartiront dans un état transformé, "le cœur rempli par l'émotion". Les armes richement décorées, dont la corne à poudre camouflée en instrument de musique par les grelots, serviraient non pas à montrer la guerre ou la mort mais à donner un sens à nos actes. Autrement dit, la *taskiwin* atténuerait l'esprit guerrier plutôt qu'elle ne le renforcerait (cf. disque, page 14).

### Un *ahwash* à Telouet

C'est le Haut Atlas central qui fit l'objet des premières recherches sur l'*ahwash*. L'étude la plus ancienne est celle du médecin major André Paris (1921) sur l'*ahwash* de Telouet (tribu des Glaoua). Il assista à

Le 1er Août 1921 à Telouet





*Ahwash* dans la casbah de Telouet chez le caïd Brahim el Glaoui, 1959.

des *ahwash* lors de deux courts séjours en été 1920, et fit sur leur déroulement des observations d'une remarquable perspicacité, mais précisa qu'il ne pouvait rendre compte de l'"un des éléments constitutifs les plus intéressants", en l'occurrence les paroles des chants.

Dans l'*ahwash* de Telouet, hommes et femmes participent au chant et à la danse mais les femmes (parfois une cinquantaine) sont deux fois plus nombreuses que les hommes. Parmi ces derniers, une douzaine jouent du tambour. Paris insiste sur la qualité

de variation des nuances des tambours où prédomine le *fortissimo*, et dégage deux sortes de sonorités : "l'une large, pleine, vibrante, obtenue en frappant du poing le centre de l'instrument, l'autre sèche, retenue, prise par les doigts appliqués sur les bords et étouffant les vibrations". Il fait observer que les musiciens maintiennent constante la tension de la peau des tambours durant toute la nuit en les chauffant avant chaque nouvel *ahwash* au-dessus d'un brasier situé au milieu des chœurs. Le plan immuable de l'*ahwash*, qui dure de dix minutes à un quart d'heure, est repris durant toute la fête, de la tombée de la nuit jusqu'à l'aube :

† a) Chant en solo par un homme ou parfois une femme, d'une voix de poitrine aiguë. Les notes tenues de la mélodie, notes "démesurément prolongées (...) [sont] reliées entre elles par des appoggiatures très simples". La fin de la phrase est ponctuée de coups de tambour. Les femmes, disposées en demi-cercle, ne bougent pas.

† b) Sur un rythme tambouriné, la phrase mélodique est reprise de nombreuses fois par le chœur d'hommes, puis par le chœur des femmes en alternance. La danse des femmes est décrite ainsi :

➔ "1. Les bras tombant le long du corps, la femme, sans se soulever sur la pointe des pieds, projette le ventre en avant, en fléchissant la tête sur le cou, vers le sol.

➔ 2. Le sujet reprend sa position verticale et renverse la tête en arrière, très peu.

➔ 3. La femme plie légèrement les genoux – ce geste suit le précédent sans arrêt."

× c) Sur un rythme modifié et un tempo plus rapide qui s'accélère, la phrase mélodique, raccourcie, est partagée à présent par les hommes et les femmes, qui projettent toujours le corps d'avant en arrière et chantent une sorte de refrain tout en commençant à battre doucement des mains. Les hommes debout jusqu'alors s'assoient.

d) Les hommes cessent de chanter. Les instrumentistes, tout en jouant, imitent le "mouvement ondulant" des femmes. Les femmes, divisées alors en deux demi-choeurs, se partagent la phrase mélodique et le refrain et commencent une lente rotation sur la droite. Paris note que parfois deux femmes se détachent pour danser devant les autres qui continuent leurs gestes. La danse se termine sur un rythme court joué par les tambours, qui conclut l'*ahwash*.

#### *Un ahwash à Ouarzazate*

La description de l'*ahwash* de Ouarzazate établie par Chottin près de vingt ans plus tard suggère un déroulement très proche de celui de Telouet. Un soliste propose un thème d'une voix "rude, étranglée, suraiguë", sur l'air duquel un autre chanteur répond. Ce thème est accompagné de coups de tambour qui ponctuent à intervalles espacés, et irréguliers en apparence, les diverses périodes. La force des premiers coups de tambour surprend Chottin : "Alors, sur la peau tendue, un coup formidable retentit, qui ébranle toute la casbah." La danse des femmes de la deuxième phase, mouvement vertical du corps, "ondulation serpentine", se déroule sur un tempo modéré, une formule tambourinée binaire, un rythme à quatre temps dont le premier temps est plus lourd et grave que les trois autres. Dans la troisième phase qui se déroule sur un tempo accéléré, la formule rythmique ternaire est composée en termes de solfège de six croches regroupées en deux fois trois. L'air chanté, fortement simplifié dans cette phase, oppose au rythme ternaire un rythme toujours binaire. Les battements de mains des femmes sont effectués dans un mouvement d'élévation des avant-bras devant le visage. Dans la quatrième phase il y a retour au rythme binaire et au tempo modéré de la première phase. Annoncés par une longue note tenue par les hommes, cinq coups de tambour marquent la fin de la danse (Chottin, 1938).



*Ahwash* dans la casbah de Ouarzazate, 1966.

#### *L'ahwash chez les Ayt Mgoun*

Dans cette région du Haut Atlas central, chez les Ftouaka, l'*ahwash* est une forme dansée dans laquelle la poésie, constituée de simples formules et désignée par le terme *tabwasht* (diminutif d'*ahwash*), n'est pas importante. La danse doit toujours suivre un *l'msaq*\* (poésie chantée), qui peut prendre la forme d'une joute entre plusieurs chanteurs, sans accompagnement musical. L'*ahwash* remplit alors un rôle de "réconciliation générale" après une poésie dont le contenu n'est pas toujours serein. L'ensemble *l'msaq-ahwash* est appelé *bumzdi*, mot utilisé pour désigner deux fruits (surtout des noix) poussant sur une même branche.

## Description de l'amsaq

La mélodie chantée avec les paroles ou les unités métriques est appelée *ll'gha*\*. Dans le Moyen Atlas, *ll'gha* désigne le refrain (Michaël Peyron, 1993, 39). Pour le *l'amsaq*, hommes, femmes et musiciens sont disposés comme pour l'*ahwash* qui suivra : les hommes font face aux femmes en deux demi-cercles autour des musiciens qui chantent également. Dans l'*ahwash*, le chœur d'hommes est appelé *ayt idikl*, "ceux qui frappent des mains". Peuvent aussi participer à l'*ahwash*, les enfants (formant le lien entre les deux chœurs), ou les jeunes filles à marier qui dansent au milieu du cercle.

Du chanteur soliste, les Ayt Mgoun disent qu'il "prend le chant" (*asi arasal*). Le *l'amsaq* est une joute entre plusieurs solistes hommes (les femmes ici n'improvisent pas de la poésie en public), ponctuée par des coups de tambour à l'instar des préludes chantés de l'*ahwash* de Telouet ou de Ouarzazate. Les douze syllabes du vers de *l'amsaq* sont regroupées par la phrase musicale en trois unités, de trois, quatre et cinq syllabes, séparées les unes des autres par deux coups de tambour dits (*hrrim*), l'unité du milieu étant de plus divisée en deux sous-unités. Le style délibérément mélismatique des bons chanteurs rend les paroles difficilement compréhensibles. Le vers (ou les vers), dont la phrase mélodique épouse un schéma basé sur la quinte, est repris par un chœur d'hommes, puis par un chœur de femmes sur les syllabes sans signification propres au *l'amsaq*, l'ensemble étant considéré comme faisant un "tour".

Lorsque les musiciens de la *l'amt* arrivent sur l'aire de danse (et lorsqu'ils la quittent), ils marchent en file indienne, jouant un rythme *tazrrart*\*. Formule répétée sans cesse pendant la marche et par l'ensemble des tambours, elle a pour originalité d'être un rythme asymétrique ; en termes de solfège elle peut être représentée par une croche suivie de deux croches pointées, l'ensemble ne durant qu'une seconde (Lortat-Jacob, 1980).



*Ahwash* chez les Ayt Mgoun.

## Les phases de l'*ahwash* des Ayt Mgoun

Lortat-Jacob distingue dans cet *ahwash* des Ayt Mgoun cinq phases ou "séquences". La première comprend une *tahwasht* composée d'un distique chanté par un homme et répété deux ou trois fois. Dans la deuxième séquence, ces deux vers sont repris en alternance par les deux chœurs d'hommes d'abord (le deuxième vers), de femmes ensuite (le premier vers). S'il arrive que l'on change de vers et parfois d'air, la norme est de maintenir le distique et l'air initial durant tout l'*ahwash*. Cet air sera simplifié progressivement au cours de l'*ahwash*. Les tambours (une trentaine) interviennent dans la troisième séquence, la plus longue, avec les chœurs



dansants. Ils sont joués par les groupes de *kamt* des différents villages qui se relaient tour à tour.

Après chaque *ahwash*, il y a changement de tambourinaires : les tambours sont posés au milieu des chœurs jusqu'à ce qu'un musicien s'en approprie un et aille le chauffer au-dessus du feu. C'est le chef du *kamt* du village qui veille à l'organisation du jeu des tambours, toujours susceptible de disputes et de conflits. Il assure aussi le roulement des équipes de *kamt* présentes, la répartition des musiciens au sein d'un groupe de tambourinaires en fonction de leur talent et veille à ce que tous les hommes susceptibles de jouer en aient la possibilité au cours de la soirée. Lorsqu'ils jouent, les musiciens qui n'ont pas les premiers rôles s'accroupissent ou s'assoient sur leurs pieds ; les autres restent le plus souvent dressés sur leurs genoux pour laisser une meilleure visibilité entre les deux chœurs et obtenir une meilleure acoustique. Dans cette séquence, divisée en deux parties dont la première est dite "lourde", l'*ahwash* accélère, ou selon les termes aytmgoun, il "monte". Le passage de la première à la deuxième partie est marqué par un changement de rythme appelé le "col", à l'image de la montagne que l'on gravit : d'un rythme de base à quatre temps isochrones (ou quatre noires), les musiciens passent à une compression du rythme en trois temps dont le troisième est prolongé d'un demi-temps (ou deux noires et une noire pointée). C'est le résultat d'un jeu subtil des tambours solos qui par des déplacements d'accents permettent de passer d'un rythme à l'autre de façon très progressive. De fait, la principale difficulté pour les musiciens consiste à bien réussir la "montée" de l'*ahwash* qui doit se faire "de la façon la plus progressive et continue possible".

La quatrième séquence, au cours de laquelle l'*ahwash* continue de "monter", est marquée par l'intervention des *tizrrarin*. Bernard Lortat-Jacob baptise "*tizrrarin 1*" ces *tizrrarin* chantées pour ne

pas les confondre avec les "*tizrrarin 2*", qui correspondent au rythme des tambours joué par les musiciens en arrivant sur l'aire de danse. A l'instar d'autres formes dansées, elles sont annoncées par l'*ahayyu*, "un cri chanté à hauteur fixe par l'ensemble des hommes" d'une durée de dix secondes environ et qui a pour effet de faire taire aussitôt les chœurs, laissant subsister seulement le rythme des tambours *agnza*\*. Les musiciens se relaient alors pour chanter, en solo, des *tizrrarin* dont le dernier sera terminé aussi par un *ahayyu*. Le son assourdissant des tambours et le fractionnement du vers de dix syllabes en unités de deux ou trois syllabes séparées par des notes tenues rendent les paroles chantées par les musiciens assez difficiles à saisir.

La cinquième séquence est constituée simplement d'un *ahayyu* et de la formule conclusive des tambours. Lorsque la poésie chantée, l'*msaq* précède l'*ahwash*, les deux dernières séquences ne sont pas exécutées, mais l'on refait la troisième séquence et on conclut par un retour à la première (Lortat-Jacob, 1980). (Cf. disque, page 15.)

#### L'AHWASH DE L'ANTI-ATLAS

Les habitants de l'Anti-Atlas occidental considèrent que leur *ahwash* est né à Akka, sur le versant sud de la montagne. Leur musique subit l'influence prépondérante des musiciens de la région subsaharienne. Les femmes occupent dans ces contrées un rôle actif dans l'*ahwash*, en tant que poétesse ou tambourinaire.

Nous retrouvons dans cette région l'usage du *ganga* et des castagnettes *tigrqqawin*. Il faut aussi évoquer un type d'*ahwash* répandu dans l'Anti-Atlas occidental chez les Ida Ouzddout, les Ida Ouknsous et les Ida Ounidif, le *bu ganga*\* ("celui du *ganga*") ou *ahwash n-ismgan* ("ahwash des esclaves") et qui selon les cas sera exécuté soit par les femmes soit par les hommes. Basé sur une formule rythmique à quatre temps et une lente accélération, il

Fascinés par la danse berbère, de nombreux auteurs se sont penchés sur le sens de l'*ahwash*. Chottin, après Paul Hector (1934), s'est interrogé sur l'origine de cette "ligne ondulante", caractère essentiel de la danse berbère. Hector en avait recherché le dessin dans la nature (ondulations des blés et du serpent, ou des vagues, des dunes du désert, ou des chaînes de montagne), alors que Chottin y voit davantage une "imitation au sens magique, d'un phénomène naturel propice à l'homme ; ici en particulier, à la perpétuation de la vie" (1938, 15-16).

Philip D. Schuyler note quant à lui que les Chleuhs reconnaissent dans leur musique une composante surnaturelle voire magique qui pourrait s'expliquer par l'atmosphère extrêmement chargée, somme de la concentration d'énergie de toute la communauté (Philip D. Schuyler, 1979, 75-76).

Bernard Lortat-Jacob convient que le but de l'*ahwash* est très obscur, mais admet que les fêtes de l'Atlas peuvent se rapprocher des cérémonies de la confrérie religieuse des *aissawa* citadins, dont les finalités sont spirituelles. On y trouve la même force communautaire et populaire, la même présence d'équipes pratiquant ensemble chants et instruments et une similitude entre l'ordre social des montagnards et l'ordre liturgique des *aissawa*. L'équivalent de la quête spirituelle des *aissawa* (quête des génies et passage à l'état de transe) serait dans les fêtes d'*ahwash* le social, qui ferait l'objet chez les Chleuhs d'une forme de divinisation (Lortat-Jacob, 1994, 57-58).

#### L'*ahwash* des femmes

Le vocabulaire employé dans l'*ahwash* par les villageois permet d'approcher le sens de cette musique ancestrale. La danse, les coups de tambour, les costumes, les mélodies, la poésie, se déroulent en une succession de tableaux vivants et musicaux qui suggèrent au

spectateur de multiples significations. La noix, qui mûrit progressivement, que l'on gaule et que l'on casse est un exemple de l'un de ces déroulements. Dans ces sociétés, la musique se substitue en quelque sorte à l'écriture, puisqu'elle permet la notation visuelle et acoustique de ces images simultanées (en fait plusieurs "histoires" se déroulent en même temps).

L'*ahwash* des Ida Ouzddout présente un vocabulaire de cinq termes : *irizi*\* (la brisure), *amkh'llf*\* (celui qui entrecroise), *tamsust* (celle qui secoue), *tazrrart* (celle qui fait rendre), *amarg* (celui qui casse). La plupart de ces termes sont largement connus dans le monde chleuh mais sous un autre sens, comme l'*amarg*, traduit le plus souvent par "chant", "poésie", voire "poésie chantée" ou "musique en général". Certains chercheurs ont mis en avant son caractère mélancolique, nostalgique suscité par la poésie (Laoust et Lortat-Jacob, 1978) qui se rapprocherait de l'émotion contenue dans le *tarab* arabe (Rovsing Olsen, 1984, 20).

Chacun de ces cinq termes et le procédé qu'il commande (brisure ou entrecroisement par exemple) s'appliquent aux composantes de l'*ahwash* : coups de tambour, claquements de mains, paroles chantées, mélodie, mouvement des pieds, des épaules.

#### L'*irizi* (la brisure) (avec une danse de femmes)

L'entrée des femmes et des jeunes filles sur l'aire de danse est une vision spectaculaire. Pour les grandes occasions, elles sont vêtues de lourds drapés blancs, fixés aux épaules par des broches ou des fibules. Les jeunes filles portent sur la tête des grands diadèmes dorés montés sur une large ceinture tissée dans des couleurs vives, incrustée de multiples pierres et verroteries de couleur, qui leur tombent derrière jusqu'aux pieds en deux larges bandes. Elles sont chaussées de babouches rouges, larges et arrondies, dont le talon remonte jusqu'à mi-mollet et parées de colliers et bracelets en argent. Dans leur diadème sont fixées des fleurs orange et jaune, et du



Femme de l'oasis de Tarjicht,  
extrême Sud marocain, 1953.



Femme d'Imigdal,  
Haut Atlas, 1955.

basilic. Les cheveux des jeunes filles retombent en de multiples tresses fines, entremêlées de cauris. Les femmes, elles, portent un voile blanc fixé par un long bandeau noir noué autour de la tête.

L'entrée des femmes sur l'aire de danse se fait en file sous la conduite d'une ou de deux femmes jouant du tambour *tallunt*, les autres femmes claquent des mains. Leur rythme, très particulier, qu'on pourrait qualifier de "ternaire à temps inégaux" (3 + 2 + 3), n'est joué qu'à ce moment précis. Son nom étrange ("brisure") semble lié à leur disposition en file par rapport à la disposition circulaire habituelle, et au rythme asymétrique des tambours.

Arrivées sur l'aire de danse, les femmes se disposent en cercle, s'assoient sur leurs talons tout en entonnant un air puis, au bout de

quelques phrases chantées, se remettent debout. Les vers chantés dans cette phase de l'*ahwash* sont fixés. Chaque village a ses vers propres qui invoquent des saints le plus souvent locaux :

*a šših sidi Brahim uemr gağ tizzar ġ ufus  
mas anzuzzur amud nnun alhanna d watay  
a rda n rbbi d lwalidayn ziwurag  
ar dar nnabi Muḥamd, izwur iggru ağ  
šahdat a madd iḥaḍrn, is kullu nga yan  
laždud nğ ula winnun, lhya šaeb ifrh*

J'invoque le saint sidi Brahim *uamr*, pour qu'il nous mette les fourches  
entre les mains

Et que nous puissions vanner, de la semence, du henné, du thé

J'invoque la bénédiction de Dieu et des parents pour qu'ils viennent à  
notre secours

Jusqu'au prophète Muḥammad qui nous protège

Soyez témoins vous qui êtes présents, nous sommes tous unis

Vos ancêtres ainsi que les nôtres. Que règne la joie parmi nous !

Les femmes se redressent et forment alors une seule ligne en demi-cercle, puis se divisent en deux demi-cercles face à face ; les joueuses de *tallunt* se placent à l'extrémité de l'une des deux rangées. Ces divisions se font en général de façon automatique, en deux groupes de même nombre, sans concertation préalable. Pendant ce temps, les musiciens hommes font chauffer la peau de leurs tambours au-dessus du feu allumé à proximité. On dit qu'ils font "monter" le tambour. Puis ils viennent alors s'installer au milieu des femmes et les accompagnent au début par le rythme caractéristique d'*irizi*.

*L'amarg* (celui qui casse)

*L'amarg* est un type de chant très répandu chez les Chleuhs qui l'utilisent dans toutes sortes de circonstances du monde agricole et il est au centre de la musique des *rways*, musiciens itinérants



professionnels. Dans l'*ahwash* des femmes il est chanté par un poète-chanteur qui s'introduit au milieu du cercle de femmes puis regagne sa place parmi les spectateurs. Il chante dans un registre suraigu. Les femmes écoutent, immobiles, la main gauche devant la bouche, le bras gauche reposant sur le bras droit replié. La poétesse est tout particulièrement attentive : elle doit déterminer si les propos du poète sont du type critique (voire injurieux ou dérisoires), ou au contraire du type dithyrambique. Selon l'un ou l'autre cas, sa réponse s'inscrit dans un déroulement musical différent : *amkb'lf* dans le premier cas, *tamssust* dans le second.

Par sa construction formelle littéraire, l'*amarg* ressemble au *dd'rst* avec une formule métrique en position initiale et un vers de "couvercle" *tasrg'wt* à la fin, mais le nombre de vers chantés est nettement plus variable et les chanteurs puisent dans des types de vers beaucoup plus nombreux. La forme littéraire et le rapport à la phrase mélodique varient selon le contenu (critique ou dithyrambique). Les strophes du premier ordre sont très souvent entrecoupées d'un refrain. Ainsi dans l'exemple suivant, le refrain, souligné, est composé de deux fragments, un fragment de paroles et un fragment d'unités métriques sans signification :

*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*  
*iwa lfrh ad iwig sr-k a rrza gass-ad,*  
*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*  
*win lgllat s unzar ig illa fad (i),*  
*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*

O mon cœur, propose un *amarg la la la dayl (i) !*  
 J'espère pour cette fête,  
 O mon cœur, propose un *amarg la la la dayl (i) !*  
 Comme la récolte espère la pluie au temps de la sécheresse,  
 O mon cœur, propose un *amarg la la la dayl (i) !*

Dans ce type d'*amarg*, la phrase mélodique englobe généralement un vers et une unité verbale (refrain). Dans le rapport entre paroles et musique, l'*amarg* de type critique annonce l'*amkb'lf*. En effet, le début et la fin de la phrase mélodique ne coïncident pas avec le début et la fin d'un vers ou d'une unité verbale. Dans l'exemple présent, la phrase mélodique (dont l'unité poétique correspondante est soulignée en gras) commence avec le second hémistiché du refrain (*la la la dayl(i)*), se poursuit avec le vers entier (*iwa lfrh ad iwig sr-k a rrza gass-ad*) et se termine avec le premier hémistiché du refrain (*a ul-inu luh s-umarg*) :

*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*  
*iwa lfrh ad iwig sr-k a rrza gass-ad,*  
*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*  
*win lgllat s unzar ig illa fad (i),*  
*a ul-inu luh s-umarg la la la dayl (i) !*

Il suffit de définir la correspondance verbale d'une seule phrase mélodique ; le reste de la strophe est bien entendu segmenté de la même manière par les répétitions de l'air. Difficile ici pour un chanteur de s'arrêter, puisqu'à la fin de la phrase mélodique, l'unité verbale est incomplète et lorsque se termine l'unité verbale, c'est au tour de la mélodie de présenter un reste. Quant à la fin, elle se fera par tuilage avec l'intervention des femmes (Rovsing Olsen, 1996).

Lorsque ce procédé circulaire intervient dans des strophes sans refrain, où la phrase mélodique n'inclut le début du premier vers réel qu'avec son deuxième fragment, il se produit au tout début de l'intervention du poète un "vide" poétique pour le premier fragment de la phrase musicale : les poètes commencent alors toujours sur les unités correspondantes du vers vide, c'est-à-dire celles du dernier hémistiché.

Il faut ajouter à ce fonctionnement "décalé" l'art des silences utilisé par les poètes. Ici, des silences internes à la phrase musicale

la divisent en plusieurs fragments, brouillant les frontières entre couplet et refrain.

En ce qui concerne la strophe dithyrambique, elle n'est pas entrecoupée d'un refrain et la phrase mélodique recouvre deux vers. En somme tout se passe comme si les paroles douces, du type de la louange, se devaient d'être exprimées avec plus de clarté que les paroles critiques, exprimées sous des formes fragmentées (par les silences) et enveloppées par des refrains tendres.

Présenté généralement comme un art monodique ou, lorsqu'il s'agit de chœurs, monophonique, l'art vocal nord-africain apparaît en fait comme un art complexe des lignes littéraire et mélodique, à l'instar, pourrait-on dire, d'une polyphonie à deux voix conduite par une seule et même personne.

#### ☉ *L'amkh'llf (celui qui entrecroise)*

Disposées en ronde, en deux chaînes se faisant face, yeux baissés, les femmes avancent d'un pas régulier vers la droite (dans le sens contraire des aiguilles d'une montre). La poétesse placée au milieu improvise en soufflant ses paroles aux autres femmes. Les deux chœurs reprennent ses paroles en alternance. Cette alternance est considérée comme une façon de faire "tourner" le chant. Le partage doit toujours être équitable, équilibré. C'est un fait remarquable de voir l'automatisme régir un groupe qui chante : il se divise en deux, sans accord préalable quant à la répartition précise des personnes présentes, avec un nombre identique de personnes, ou presque, dans chaque groupe.

L'air chanté ici est lourd (*izzay*). En effet, par rapport à la phase suivante, le registre des voix est plus grave, le tempo régulier et sans accélération, et la phrase mélodique plus longue. Les paroles ne font pas que "tourner", elles évoluent ; les paroles d'un vers engendrent celles du vers suivant. Un grand nombre de vers peut se succéder ainsi (jusqu'à une quarantaine dans certaines circonstances), et les



*Ahwash à Toundoute chez les Imerhrane.*

Ida Ouzddout voient dans ces changements de paroles l'expression principale de l'*amkb'lf*, qui recouvre non seulement l'idée d'"entrecroiser" mais aussi de "remplacer" : le fait de "créer" des paroles est assimilé à un processus de remplacement des mots par d'autres mots.

Dans le processus d'alternance le chœur qui ne chante pas frappe des mains à intervalles réguliers. Les gestes sont ici réduits au minimum ; le mouvement est essentiellement axé sur les pas : les femmes exécutent une marche à petits pas rapides. Mais on peut observer un léger balancement du corps produit par le changement d'appui des pieds. Les pas semblent ici également régis par l'*amkb'lf*. Appelée *bu-udar* (celui du pied ou du pas), l'alternance des pieds est aussi considérée comme un réajustement constant également baptisé *khalfa* (pas, marche rapide). Plus précisément, et si l'on s'appuie sur la formule rythmique à dix temps : les danseuses s'appuient alternativement sur le pied droit et gauche aux temps cinq et dix de la formule rythmique, le changement d'appui étant marqué par la pose de l'avant-pied libre sur les temps deux et sept. Cette figure de danse implique donc des "entrecroisements" systématiques des pieds.

Quant au rythme des tambours, il varie d'un *ahwash* à l'autre entre huit, neuf ou dix temps, selon des critères classiques d'appréciation des durées. Mais en fait la formule de hauteur ou de timbre est toujours la même. Les frappes de tambours sur cadre complètent les frappes du *ganga* (les "réajustant" en quelque sorte en vertu du sens de l'*amkb'lf*). Quelle que soit la formule, elle se décomposera en nombres de frappes par cinq. Ainsi la formule de huit temps sera composée de deux fois cinq frappes, et les formules de neuf et dix temps comporteront cinq frappes (le reste des formules étant des silences). On connaît l'importance du chiffre cinq dans l'art marocain. Westermarck établit un rapprochement entre ce chiffre et une croix, le cinquième point étant situé au

centre de la croix (Westermarck, 1926, vol. I, 451-452). Tout se passe ici comme si le rythme de tambours était une représentation d'entrecroisements (cf. disque, page 17).

#### *La tamssust (celle qui secoue)*

La *tamssust*, variante de *tassust* ou *assus*, est considérée par les villageois avant tout sous son aspect poétique et comme un repos pour les poètes. Les paroles, dites de "louange" d'une teneur douce (après les propos souvent acerbes de l'*amkb'lf*, sont parfois réduites chez les femmes à un seul vers répété jusqu'à un changement mélodique. L'ensemble du déroulement de la *tamssust* paraît d'ailleurs peu propice à l'improvisation poétique.

L'accélération du tempo d'abord paraît ici un élément fondamental et les femmes passent à un air "léger" (*rrih ifssusn*). Chottin avait bien noté dans l'*ahwash* de Ouarzazate l'évolution d'un style lourd vers un style léger (1938, 28). Accélération et légèreté sont étroitement liées ici, exprimées par le terme *ifssus* de la même famille que *tamssust*. A l'accélération et l'allègement correspondent le raccourcissement de la longueur de l'air et de la formule rythmique jouée par les tambours ainsi qu'une montée du registre vocal des femmes.

Quant aux figures de danse la *tamssust* présente de nombreuses déviations : évolution en file indienne deux par deux ou trois par trois, une chaîne derrière l'autre, danse par paires, chaînes serpentes, etc. Si dans son déroulement de base la *tamssust* se rapproche de l'*ahwash* tel qu'il est décrit dans les études citées sur le Haut Atlas central, on y trouve en outre un élément important : la "secousse" ou tremblement des épaules. Passé le plus souvent sous silence, bien qu'il soit répandu dans les régions où se pratique la *tamssust* au point que l'on pourrait le qualifier d'emblème de la danse du Sous, ce mouvement est désigné par le terme de *ighariwn* (épaules), et il est effectué par les femmes sur place.



Parfois, deux jeunes filles se détachent de chaque bout de la chaîne et effectuent le mouvement tout en se baissant et se levant, mouvement qui n'est pas sans parenté avec la danse *ighariwn* des jeunes filles du Haut Atlas occidental.

Sur le plan vocal ce mouvement provoque chez les chanteuses-danseuses un léger chevrottement. Les mots déjà difficilement audibles deviennent de plus en plus inarticulés : l'air est à présent fractionné en petites unités dont l'émission effective ne semble plus importante. Moment fort, le mouvement d'épaules (*ighariwn*) "appelle" (*ghr*) une grande multitude de sources sonores : cris d'encouragement, youyous, coups de fusil, et aussi des chants *tizrrarin* venant des spectateurs hommes (s'agissant de *tamssust* des hommes, les femmes pourront chanter des *tizrrarin*).

#### *La tazrrart (celle qui fait rendre)*

Type de chant très répandu chez les Chleuhs en de nombreuses circonstances, mariages, moissons, réjouissances, la *tazrrart* se superpose à la *tamssust*. Il est chanté selon le mode déjà décrit à propos des moissons.

Les *tizrrarin* se chantent par séries au gré de la succession des solistes (et parfois des chœurs). Pendant la *tamssust*, les *tizrrarin* émanent des spectateurs masculins. Les paroles et les airs de *tizrrarin* (non mesurés) s'opposent mélodiquement et rythmiquement au chant des femmes, rythmé par les tambours. Il ne s'agit donc pas ici de polyphonie mais de deux airs simultanés, *laryah*. Les effets ainsi produits par la multitude de sources sonores émanant de toutes parts de la place est prodigieux : double chœur alterné des femmes, alternance solo et chœur des hommes, youyous des femmes, cris des hommes, coups de fusil et volume sonore assourdissant des tambours (cf. disque, page 18).

Aussi la fin est-elle surprenante. La *tamssust* à laquelle sont associées les *tizrrarin* se termine par un arrêt brusque du chant ;

la danse continue accompagnée par les seuls tambours et les battements de mains ; les femmes reprennent leur formation de départ en deux demi-chœurs face à face. Généralement, après la *tamssust* il y aura changement d'équipe de tambours.

#### *Les images de l'ahwash*

Si l'on peut percevoir l'*ahwash* au premier degré, comme nous venons de le faire, la pratique de l'*ahwash* comprend aussi d'autres niveaux de perception. Voyons à titre d'exemple, et sous leurs aspects les plus marquants, celui de l'arbre fruitier, puis celui de la jubilation.

L'arbre fruitier renvoie à plusieurs types d'arbres de ces contrées : amandiers, oliviers, arganiers et palmiers dattiers. Les mots *amkb'llf*, *tamssust* et *amarg*, se rapportent à ce champ sémantique. La notion de perpétuel devenir, présente dans les divers procédés d'entrecroisement examinés plus haut pour l'*amkb'llf*, se trouve exprimée dans un autre sens d'*amkb'llf* : "celui qui bourgeonne" ou "celui qui donne des jeunes pousses". Alors que *tamssust* prend le sens de "celle qui gaule". Enfin l'étymologie du terme *amarg* est "celui qui casse des noyaux". Ainsi perçues, les différentes composantes forment des tableaux vivants ; elles représentent le mûrissement des fruits sur l'arbre (*amkb'llf*) suivi de leur cueillette (sous forme de gaulage des noix ou de coupe des dattes), ou de leur chute (de l'argane par exemple) et de leur cassure (*amarg*). La cueillette est dans le cas de l'arganier associée à l'intermédiaire animal : ramassés et ruminés au pied de l'arbre par les chèvres qui ensuite les rejeteront les arganes sont ensuite "cassés" par les paysans qui en extraient l'huile. Le tableau sonore et visuel de la *tamssust* ("celle qui secoue ou qui fait tomber"), associée à la *tazrrart* ("celle qui fait rendre ou vomir"), suivie de l'*amarg*, "celui qui casse des noyaux d'argane", pourrait rendre compte de ce déroulement. La *tamssust* est toujours suivie d'un *amarg*, début du nouvel *ahwash*.

Quant à la jubilation, c'est un état exprimé par le terme *lfrh*, auquel aspirent les villageois lors de l'*ahwash*, et dont témoigne de façon constante la poésie chantée. Ayant le sens de fête, joie, jouissance, euphorie, ivresse, cet état est atteint notamment par l'élévation et le fait de tourner. Les monosyllabes du vers vide suggèrent une "élévation", *alay* (à partir des unités *a* et *lay*), voire des "vertiges", *timlillay* (littéralement "celles qui font tourner" à partir des monosyllabes *li* et *lay*). L'élévation est aussi le fait des tambours : on dit que la chaleur du feu au-dessus duquel on tend la peau les fait "monter" (*li*). Le tableau final actionné par la *tamsust* "fait tomber" les femmes symboliquement (autre sens de *tamssust*) et fait trembler leurs épaules *ighir* (au singulier). Il n'est pas impossible qu'il faille y voir une perte de connaissance. Le terme *ghghar* (s'immobiliser, s'évanouir, perdre connaissance, se raidir, sécher) a la même racine (*ghr*) que les épaules *ighariwn* actionnées dans la danse.

Dans *La Musique et la transe*, Gilbert Rouget se demande si l'*ahwash* est ou non une danse de transe (1980, 425-426). Sa réponse est négative. Il est vrai que les danseuses préservent dans l'*ahwash* une très grande maîtrise de leurs mouvements compte tenu du monde sonore qui les entoure. Mais n'est-ce pas dans les représentations qu'il faut saisir ici la transe plus que dans ses manifestations ? De fait, tout se passe ici comme si les effets recherchés étaient ailleurs :

L'intervention des *tizrrarin*, "celle qui fait rendre" ou "celle qui fait vomir", provoque la présence de plusieurs airs qui s'opposent à la fois par leur caractère mélodique et par leurs sources (l'air des chanteuses simultanément à l'air des spectateurs masculins). Employé au pluriel, *laryah*, le terme *rrib*, "air", signifie surtout les démons. Certains Chleuhs voient en la confrontation d'airs ou de vents opposés une guerre des vents, ayant pour effet le tourbillon *tukkin* (qui fait monter le sable, la terre ou au contraire qui fait

tomber les récoltes). Ces vents sont considérés comme des génies, le tourbillon en étant la manifestation, voire une manifestation de leur déplacement (Laoust, 1920, 190). Reste à savoir pourquoi on provoquerait ainsi leur présence. La "montée" de l'*ahwash*, impliquant une accélération du tempo, avec l'air qui "tourne" de plus en plus vite, peut au moment d'atteindre la *tamsust* avec les *tizrrarin* être assimilée à un tourbillon. Signalons, à ce propos, une vieille croyance chez les Chleuhs de l'existence d'un *ahwash* des génies. S'agirait-il en fait de l'*ahwash*, dans un de ses cycles de perception ?

C'est un fait que les villageois pensent que le jeu de tambours a des effets directs sur le temps. De façon plus pragmatique, si le tourbillon témoigne du fait que "le temps va changer", la pratique de l'*ahwash* serait-elle un rite exécuté précisément pour faire venir les génies et ainsi faire changer le temps ? Signalons que chez les *Ida Ouzddout* seul le vent qui "monte" est censé donner la pluie, ou "à boire". L'*ahwash*, exécuté en période sèche pendant la canicule, serait-il un rite destiné à provoquer la pluie ?



Groupe de danseurs d'après un dessin de Théophile-Jean Delahaye.



Flûtiste (*bu ughanim*) qui mène l'*ahidus* chez les Ayt Bougmez, Haut Atlas.

## V

### LES MUSICIENS ITINÉRANTS

La présence de musiciens itinérants dans l'Atlas semble s'être beaucoup développée depuis le début du siècle. Avant cette période, il était plutôt risqué de s'aventurer dans des tribus autres que la sienne (Roux, 1928, 234). Professionnels ou semi-professionnels, ces musiciens se déplacent en troupes qui se font et se défont lorsque les musiciens "apprentis" du poète-chanteur se détachent pour former leur propre troupe. Ces itinérants parcourent la montagne de village en village au printemps, de la fonte des neiges jusqu'à l'approche de l'été et en hiver, lorsque les récoltes sont terminées et que les gens sont plus disposés à les entendre et à les rémunérer. Ils affectionnent particulièrement les grands rassemblements et les fêtes mais ne mêlent pas leur musique aux répertoires villageois. Si l'on trouve des emprunts réciproques dans les différents répertoires, ils ne se confondent pas. Bien entendu, ils peuvent s'ils le souhaitent se joindre aux villageois dans leurs danses collectives mais ceux-ci ne leur réservent aucune place de faveur (Lortat-Jacob, 1994, 47).

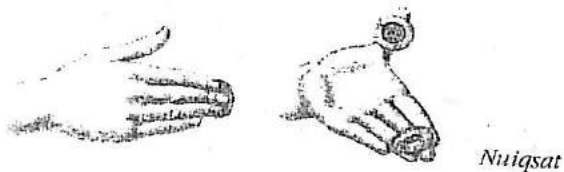
Ces musiciens, qui vont de village en village, transmettent grâce à leur poésie chantée des informations tant politiques que régionales ; ils jouent donc un rôle de messenger très important. Mais la louange est aussi un élément essentiel de leur poésie. Lorsqu'il se produit, le poète-chanteur adresse des louanges aux personnalités de marque qui, en guise de reconnaissance, doivent y répondre





Danseur muni de ses *nuiqsat*, il porte une boucle d'argent à l'oreille droite, mèche aplatie sur le front, une mince cordelette lui entoure la tête.

par des cadeaux, en nature à la campagne, en espèces, en milieu citadin. Selon la pratique bien connue dans le monde arabe et au Moyen-Orient, la personne concernée glisse pendant le jeu un billet dans le turban du musicien, parfois aussi dans ceux de ses accompagnateurs. Tout au long de son spectacle, le visage du poète est progressivement entouré de billets. Les bénéfices sont



*Nuiqsat*

ensuite partagés entre les musiciens selon les règles qu'ils ont définies. Un homme loué en public n'a pas intérêt à se montrer avare. Le poète réagirait immédiatement par des paroles peu flatteuses ou des actes de dérision qui ne manqueraient pas de nuire au personnage.

## LES IMDYAZN

Originaires du Haut Atlas oriental, les *imdyazn* sont des musiciens saisonniers. La troupe se compose traditionnellement de quatre chanteurs et musiciens : un poète-chanteur, l'*amdyaz*\*, chef de la troupe et qui lui donne son nom (*imdyazn* est le pluriel d'*amdyaz*) ; deux *irddadn* "répondants" ou "accompagnateurs" qui répètent les vers du poète-chanteur ou bien chantent en alternance avec lui. Ces deux accompagnateurs jouent du tambour sur cadre *allun* et parfois de la vièle *lkamanja*\* (généralement un alto ou un violon européen joué à la verticale). Cet instrument utilisé surtout à l'intérieur des maisons peut aussi parfois être joué par l'*amdyaz* (Lortat-Jacob, 1980). S'ajoute à la troupe un personnage important, le *bu ughanim*\* "celui du roseau", qui chante et joue de la clarinette double (*aghanim*). Personnage excentrique, paré et dansant comme une femme, le *bu ughanim* est aussi un bouffon dont le jeu et le dialogue théâtral avec les spectateurs font de l'art des *imdyazn* un spectacle au sens plein du terme. Proche des gens, s'inspirant des événements locaux, ce musicien-bouffon originaire, tout du moins au début du siècle, de la population noire du Sahara s'enquiert avant le spectacle des préoccupations des villageois et des événements marquants de leur vie. Mais si le bon déroulement du spectacle repose sur ce *bu ughanim*, c'est en grande partie l'*amdyaz*, le poète-chanteur, qui va éclairer, informer les villageois, voire les combler sur le plan poétique. Aussi, comme

tous les poètes-chanteurs dignes de ce nom dans l'Atlas, l'*amdyaz* est très au fait de la vie courante des populations, de leurs problèmes quotidiens, de leurs rapports avec les autorités administratives, mais aussi, par la radio, des grands événements de ce monde dans lequel se trouve impliqué le pays de façon directe ou indirecte (Lortat-Jacob, 1980, 43).

#### *Le répertoire des imdyazn*

Les *imdyazn* chantent deux répertoires. Le *tamdyazt*\* (diminutif ou féminin d'*amdyaz*) à caractère moral ou politique chanté souvent sans accompagnement instrumental, porte un second nom qui varie selon la région : *tayffart*\* dans le Moyen Atlas, *tagzzumt* et *tazddayt* dans le Haut Atlas oriental et *tighwrad* dans le Haut Atlas central (Lortat-Jacob, 1980 et 1994). (Cf. disque, page 19.)

Arsène Roux divisa les *tamdyazt* selon les thèmes abordés en trois genres : les *tayffrin elmejryat* traitent d'événements passés ou actuels (du temps de cet auteur la lutte contre les chrétiens, par exemple, était un thème fort apprécié) ; les *tafsut* (de *tifsa*, "printemps") traitent des femmes et de l'amour et les *tuhid* enfin se rapportent à la vie morale et religieuse (1928, 249).

L'autre répertoire, chanté par les accompagnateurs, est celui des *izlan*\* (pluriel d'*izli*). Composé de deux ou quatre vers l'*izli* utilisé dans l'*ahidus* traite de thèmes légers, amoureux : il est plus souvent que le *tamdyazt* accompagné du violon et aussi du tambour (Lortat-Jacob, 1994, 55).

#### *Une journée avec les imdyazn*

La venue des *imdyazn* et leur présence du matin jusqu'au lendemain matin dans un campement se déroule suivant une sorte de code. Le répertoire des *imdyazn* n'est pas illimité, ils vont donc mettre tout en œuvre pour faire durer le spectacle. Leur parcours révèle une subtile dialectique entre louanges et informations

destinée en premier lieu à leurs hôtes. La louange exprimée dans le chant des *imdyazn* met en jeu l'honneur du Beraber, voire son orgueil à être chanté devant ses parents et amis pour son caractère généreux. Mais si le répertoire des poètes comporte des thèmes tirés de l'actualité destinés à l'auditoire, l'hôte aura quant à lui le privilège d'entendre, au cours des repas, certaines informations qui lui sont réservées.

Dès qu'ils s'approchent d'un campement les *imdyazn* s'annoncent en jouant de leurs instruments. Leur principal souci étant d'être bien reçus, ils se seront renseignés sur les gens, et en particulier sur les personnalités susceptibles de les recevoir sous leur tente. C'est donc en connaissance de cause qu'ils s'approchent d'une tente plutôt que d'une autre. Devant celle-ci, l'*amdyaz*, le *bu ughanim* et l'ensemble de la troupe effectuent tour à tour un ou plusieurs chants de louange destinés à attirer la bienveillance du maître de la tente.

Entre-temps des attroupements se forment autour du groupe et les *imdyazn* en profitent pour montrer une partie de leur art, lâchant quelques *izlan*, d'abord récités par l'*amghar* et repris par les *irddadn*, puis chantés par le *bu ughanim*. Reçus sous la tente avec tous les honneurs, les *imdyazn* se produiront par la suite, et jusqu'au soir, dans différentes tentes du campement.

Mais les *imdyazn* se réservent pour la soirée au cours de laquelle ils vont donner le meilleur de leurs talents. Le maître de la tente choisi pour accueillir le spectacle en sort grandi aux yeux de tout le monde ; il va donc faire en sorte qu'il y ait du monde et que la soirée soit réussie. Le public villageois est composé de toutes les classes d'âge ; les *imdyazn* doivent donc satisfaire ces différentes générations. Ils s'efforceront de faire alterner tout au long de la soirée chants, saynètes comiques et hommages aux saints et à toute une série de personnes vivantes ou disparues qui les ont aidés, sans oublier, bien entendu, le maître de la tente qui les

accueil. Les bouffonneries aboutissent souvent à des quêtes, faites par le *bu ughanim* auprès de personnes supposées généreuses et, avant de reprendre le spectacle, les donateurs seront remerciés nommément. C'est par un *ahidus* que se termine souvent la soirée, sous l'initiative du *bu ughanim* qui propose de nouveaux chants. Pour les *imdyazn* c'est le moment de terminer et de se préparer à reprendre la route le lendemain matin (Roux, 1928).

#### LES SHIKHAT\*

On trouve les *shikhat* chez les Berabers, dans les bourgades du Moyen Atlas ou au Haut Atlas oriental. Elles seraient des danseuses-chanteuses, souvent prostituées ou anciennes prostituées (Lortat-Jacob, 1994, 54). Elles participent aussi pleinement aux fêtes privées des villes plus importantes comme Marrakech. Pratiquant différents types de tambour, elles se font accompagner au violon ou à l'alto (*lkamanja*), parfois au luth (*loṭar\** ou *lginbri\**) par des musiciens professionnels, les *shikh*, et chantent des *izlan* centrés sur des thèmes légers, souvent sur l'amour (cf. disque, page 20). D'autres troupes de *shikhat* se produisent dans les plaines atlantiques et chantent en arabe une musique appelée *ʿita* (Schuyler, 1984, 108-110).

#### LES RWAYS

##### *Composition de la troupe*

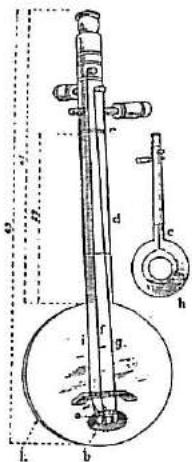
Les *rways* (*rays\**, au singulier : "chef", "maître") sont des ensembles de musiciens qui se produisent chez les Chleuhs auprès desquels ils ont acquis ces dernières décennies une immense popularité. Le poète-chanteur (*rays*) s'accompagne à la vièle monocorde,



Raysat de Tiznit jouant du *loṭar* et du *naqus*.

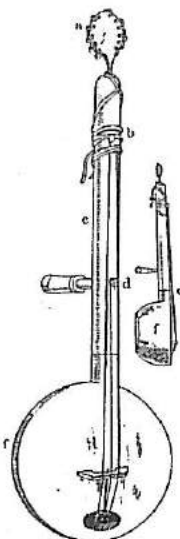
*rribab\**, au timbre "aigre-doux" si particulier rappelant celui d'une flûte, auquel on ajoute le "grésillement de sable dû aux cordes de timbre et aux rangées de perles en verroterie qui agrémentent la table d'harmonie" (Chottin, 1933, 19). Il est accompagné par plusieurs joueurs de luth à trois ou quatre cordes (*loṭar* ou *lginbri*) et d'un joueur de cloche *naqus* auxquels s'ajoutent parfois des joueurs de tambours sur cadre *allun* et de *nuiqsat\**. Les *nuiqsat*





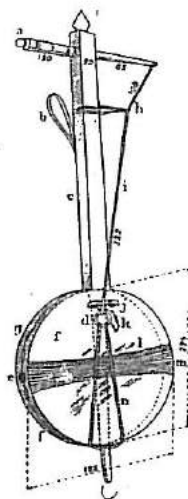
1. — LUTAR

- a. — "Tuhsin" (arabe : aninât = dents) grille-cordier.
- b. — "Imi" (arabe : sum = bouche).
- c. — Le lutar est représenté de dos pour montrer la couture de la peau tendue sur un bol en émail.
- d. — Manche, en bois tourné.
- e. — "Ljam" (arabe = bride) attache-aillet.
- f. — Corde en boyau.
- g. — Corde en acier.
- h. — Corde de soie filée.
- i. — Bol en émail. Autrefois la calane de résonnance était formée par le fond d'une courge de Salé.



2. — ANCIEN OUMBRI

- a. — "Tagargüst", plaque de métal ornée d'anneaux mobiles, qui fait entendre une sorte de grésillement.
- b. — "Sir" (= attache). Lignes mobiles, servant à accorder les deux grandes cordes.
- c. — Vue de profil.
- d. — Corde médiane, fixée par une cheville à 1/3 environ de la hauteur du manche.
- e. — Manche, en bois tourné.
- f. — Bol émaillé, recouvert d'une peau de chèvre. (mêmes dimensions que celles du lutar).



3. — RIBAB

- a. — "Luleb". Cheville en bois d'olivier.
- b. — "Algamu" (arabe : ljam) = bride de soutien.
- c. — Manche, carré en noyer.
- d. — "Tahorst". Anneau-cordier.
- e. — "Tisanba" trou-évent.
- f. — Double peau de chèvre.
- g. — Cercle-éclisse, en sapin.
- h. — "sir". Bride-aillet.
- i. — "stila" (arabe = mèche) (corde sonore).
- j. — "Hammar" (arabe = âne) chevalet.
- k. — Chainette-garde du chevalet, qui est enlevé après chaque exécution.
- l. — "Agiz" (= perles), deux rangs de petites perles de verre.
- m. — Onze cordes de timbre.
- n. — Cordier, en crin tressé, hauteur totale : 0m,774.

sont des petites cymbalettes en cuivre fixées (deux sur la main gauche, une sur la main droite) que les musiciens font entrechoquer tout en dansant. Jouées au début du siècle par des jeunes hommes à l'allure efféminée, les *nuiqsat* sont aujourd'hui l'apanage des danseuses *raysat*\*. Egalement chanteuses elles complètent en chœur les phrases mélodiques du *rays*. Certaines *raysat* se sont mises à leur compte, et ont gagné une grande popularité, en interprétant en solo des compositions créées parfois par leurs homologues masculins.

Il semblerait que les *rways* ne se soient pas toujours accompagnés de la vièle monocorde *ribab* : l'introduction de cet instrument ne se serait produite qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle (Chottin, 1933, 18). Le nombre de troupes, très important aujourd'hui, aurait été fort restreint à la fin du siècle dernier. Il aurait été fortement augmenté sous le protectorat français. Retenus parfois par des personnalités généreuses chez les caïds par exemple, certains *rways* occupaient alors une place comparable à celle de musiciens de cour (Chottin, 1933).

Les Chleuhs ont une forte tradition d'émigration masculine vers les villes du Maroc et d'Europe : certains *rways* vont se produire partout où se trouvent d'importantes colonies de Chleuhs, y compris en France, en Belgique ou en Allemagne. De nombreux chants ont pour thème l'émigration ou, selon une tradition bien ancrée, les lieux et les villes de leurs déambulations. Depuis près d'un siècle Marrakech et sa place Jama' l-fna sont un passage obligé pour ces troupes, où ils forment leur "cercle" de spectateurs (*halqa*), à côté d'autres cercles, de charmeurs de serpents, conteurs, devins, acrobates.

### Poésie et musique

La poésie des *rways*, composée à partir de distiques, utilise des images du monde agricole, de la chasse, de la nature et les thèmes

de l'amour déçu, de la religion ainsi que des commentaires sociaux. Les airs, inspirés des territoires d'origines des *rways* mais aussi de la musique militaire européenne ou de la musique arabo-andalouse, sont basés sur des échelles pentatoniques anhémitoniques pour la plupart, et se développent avec de nombreux sauts de quarts et de quintes en couvrant jusqu'à une octave et demie. La construction des phrases mélodiques (dont chacune correspond à un vers) est généralement formée de deux ou quatre fragments mélodiques parallèles (Schuyler, 1984, 93-94).

Le répertoire des *rways* est très changeant, de nouveaux airs le renouvellent chaque année. Autrefois l'un des membres de la troupe se rendait dans le Sud pour y recueillir des airs composés par des joueurs de flûte ou bien auprès des grands *rways* comme lhajj Belcid qui fut le maître d'un grand nombre de *rways* (Chottin, 1933, 25).

#### *Une séance à Marrakech*

Chottin assiste à une "représentation" musicale de *rways* à Marrakech en 1913 au cours de laquelle il observe trois phases successives :

- Une "sonnerie d'appel", destinée à faire venir les spectateurs. Elle est produite par une flûte et un tambour sur cadre ainsi qu'un *naqus*, morceau de fonte posé sur une babouche joué avec deux baguettes du même métal.

- Un "spectacle" en trois parties qui commence par un "prélude d'accord" ou *astara*\* (promenade) : le *rays* fait accorder les instruments tout en jouant. Le *rays* chante ensuite un chant non mesuré, accompagné de son *ribab*. Chaque phrase est reprise par le chœur qui s'accompagne au *lginbri* puis, lorsque le chant est bien "mûri", interviennent le *naqus*, les *nuiqsat* et la danse. La danse est cependant limitée à des "évolutions de marche" du chœur divisé en "deux rangs". La danse prend alors le pas sur le chant qui se tait. Les figures se compliquent : "en cercle, en vis-à-vis,



Jeune danseur chleuh jouant du *ribab*,  
d'après un dessin de Gabriel Rousseau.

en tiroirs". C'est ici qu'interviennent les fameux "coups de talon", *berd*, et "les battements de pieds, *tamerriqt-udar*. Puis les figures évoluent en des attitudes telles que "genuflexion, arc complet en arrière, flexion en arrière avec jeté de la jambe". La danse culmine par un "tremblement d'épaules" : c'est "l'aspect le plus expressif de la danse, son moment critique, le reste n'étant que divertissement, jeu sans conséquence" (Chottin, 1938, 50). Cette partie se termine par un "salut final" entièrement gestué, et adressé surtout aux personnalités de l'auditoire.

– “Prière et quête.” Les musiciens concluent mains tendues, comme un “livre ouvert”, puis procèdent à la quête, accompagnés par le tambour.

### *La musique, le lieu et l'auditoire*

La description de Chottin s'applique au déroulement d'une séance dans le cadre d'une ville, Marrakech. Mais les *rways* se produisent en de nombreux autres lieux. Leurs capacités d'adaptation à toutes sortes de lieux et leurs facultés de modifier leur répertoire selon l'auditoire ont été fort bien décrites par Schuyler (1984). La forme même de leur “performance” s'y prête particulièrement bien, puisqu'elle est composée de segments indépendants dont l'enchaînement et l'importance réciproques peuvent varier. La durée de l'ensemble peut ainsi selon l'occasion prendre des dimensions très variables.

Les *rways* puisent dans neuf “segments”. La poésie chantée *amarg*, composée toujours d'une phrase mélodique répétée, est le seul segment indispensable (cf. disque, page 21). L'*astara*, prélude ou interlude instrumental dans un rythme non mesuré, est similaire au *taqsim* arabe. Le *tbil*, défini comme une “ouverture chorégraphiée”, est une série de mélodies, jouées dans un rythme qui correspond généralement à un 4/4. La *tamssust* assure le passage entre les différents segments et les musiciens accélèrent le tempo. Le *ladrub* (pluriel de *dḍerb*, “coup”) accompagne la danse. Les musiciens puisent dans un stock de mélodies jouées en 6/8. Le *qta*<sup>c</sup> est une formule cadencielle (d'où le terme qui signifie “coupure” en arabe) composée de quatre “cycles rythmiques” dans un tempo rapide. Le *ti n-lhalqt* est la pulsation rapide jouée sur la cloche *naqus* (généralement pour attirer les spectateurs) qui peut aussi soutenir le prélude ou l'interlude instrumental *astara*. Enfin deux segments verbaux s'ajoutent aux autres : la bouffonnerie *mashkhara* et la *fatha*, prière et formule



Le *razys* lhajj Bel'id improvise un poème.

de vœux qui invoque la bénédiction de Dieu et est liée à la quête. La *fatha* ne doit pas être confondue avec la *fatiḥa*, première sourate du Coran qui clôt les séances.

Philip Schuyler observe des scéances de *rways* en quatre lieux différents, le cercle *halqa*, la fête privée, l'établissement commercial, les médias électroniques, et définit pour chacun l'arrière-plan historique ou culturel de la situation, ainsi que le type d'auditoire (1984, 96). Il réussit à montrer les effets de ces facteurs sur les options musicales faites par les *rways* (1984). En fonction du lieu et de l'auditoire, les *rways* combinent les différents segments de différente manière, développant certains au détriment d'autres.





Le rayslhajj Belfid au milieu de sa troupe.

Ainsi, dans les séances à l'extérieur, où les spectateurs se disposent en cercle autour de la troupe (d'où l'appellation *halqa*, "cercle" pour ces séances), la proximité de l'audience, chleuh en l'occurrence, a pour effet le développement du divertissement verbal (bouffonnerie) entrecoupé de nombreuses quêtes.

Dans les fêtes privées les parties musicales sont particulièrement développées. Ici les *rways* connaissent ou se renseignent sur les invités et sont en mesure de leur adresser à tour de rôle des chants de louange à la joie générale du public. Lorsque des chœurs de *raysat* font partie de la troupe, les parties dansées sont également très développées.

Les représentations des *rways* dans des établissements commerciaux (boîtes de nuit, restaurants pour touristes, théâtres sous

des tentes, cinémas) ont quant à elles des effets divers sur les séances en fonction du degré de compréhension de la *tashlhiyt*. Lorsqu'il s'agit d'auditoires non chleuhs, la danse des *raysat* prend une place prépondérante au détriment du chant dont les paroles ne sont pas comprises.

L'enregistrement des *rways* sur disques ou cassettes supprime évidemment les parties qui ont un rapport avec l'auditoire et retient surtout la musique et le chant *amarg*. Les premiers enregistrements de *rways* sur disques dateraient de 1931. Réalisés à l'origine par des maisons de production françaises ou européennes, ils furent après l'indépendance en 1956 strictement locaux. L'enregistrement de disques et leur diffusion répétée à la radio est une source de prestige pour les *rways*, qui leur permet de s'imposer de façon plus permanente et de se faire inviter fréquemment. Dans les années 1975 l'introduction des lecteurs radiocassettes met un arrêt à la production de disques à cause des piratages qui se systématisent. Si des compagnies se lancent dans la production de cassettes légales, l'enregistrement personnel se propage aussi chez les gens et a pour conséquence que les *rways* s'autocensurent dans leurs paroles.

Aujourd'hui certains *rways* et *raysat* continuent la tradition grâce au support de cassettes audio mais aussi vidéo de grande diffusion, qui font retentir le débit rapide de leur chant du matin au soir dans les communautés chleuhs. Ces musiciens sont ainsi devenus un élément incontournable de la musique berbère.

## ÉPILOGUE

Au terme de ce voyage dans les villages de l'Atlas il ne peut échapper à personne qu'on est loin d'une conception de la musique comme simple art d'agrément. Interprétée par les acteurs de la vie sociale eux-mêmes, la musique répond ici à une nécessité, loin de toute aspiration à se produire devant des "publics" extérieurs. Aussi est-ce dans l'ordre des choses que chaque groupe tribal ait la musique qui lui correspond. Les airs, les gestes restent inchangés et sont dans bien des cas liés aux territoires qui les ont fait naître. C'est avec une émotion toujours renouvelée que l'on retrouve chaque année, après une longue période de silence, cette musique qui renaît au rythme des saisons. Le chant et la danse constituent des moyens puissants pour suggérer une vision du monde : formules rythmiques ou mélodiques, rapport entre musique et poésie ou entre les voix, modalités d'exécution, figures de danse, obéissent à un même ordre supérieur. Aussi la musique et la danse sont-elles une clé d'accès à la cosmologie berbère.

D'une certaine façon, les musiciens itinérants sont les porte-parole officieux vers l'extérieur de cette musique dont ils ont su tirer des sources d'inspiration pour en faire une musique tout à fait personnelle, modulable selon le lieu et l'auditoire, et partout dans les centres urbains ils ont su gagner une popularité immense chez les Chleuhs et les Berabers.

Le soin avec lequel ces agriculteurs montagnards ont réussi avec une telle minutie à organiser leur savoir en des compositions "artistiques" sonores et visuelles d'une grande complexité reste une source d'émerveillement et d'interrogation. Les Chleuhs et les Berabers protègent sans doute d'autant mieux ces "œuvres" qu'elles ne laissent pas de traces, écrites ou matérielles. Elles perdurent avec une précision presque mathématique depuis des générations, et c'est probablement ce qui explique la grande part de mystère qui entoure leur signification, qui relève plus de l'inconscient collectif que d'un discours explicite. De ces édifices qui supposent tant d'éléments variés, auxquels chaque musicien, chaque danseur, chaque danseuse, apporte sa contribution, on ne connaît ni l'architecte ni le plan. Expression du divin ou de puissances surnaturelles la recomposition d'année en année de ces grandes constructions aide ces Berbères des montagnes à vivre et à mourir.

## ANNEXES



## GLOSSAIRE

AGNZA : désigne dans le Haut Atlas central le rythme des tambours.

AGWAL : 1) petit tambour de poterie en forme de gobelet utilisé par les danseurs de *taskiwin* (Haut Atlas occidental) ; 2) *ahwash* des jeunes filles et femmes chez les Issafen (Anti-Atlas).

AHAYYU : dans l'*ahwash* du Haut Atlas central, longue note tenue par les hommes dans un registre aigu pour annoncer (et finir) les chants de *tazrrart* et faire taire les chœurs.

AHELLIL : chant religieux chez les Berabers utilisé en de nombreuses circonstances, de la vie agricole en particulier. Il peut être rapproché du *ddikr* des Chleuhs.

AHIDUS : terme qui recouvre chez les Berabers un grand nombre de danses collectives différentes, chantées avec accompagnement de tambours.

AHNAQQAR : type d'*ahwash* des hommes dans l'Anti-Atlas avec joutes poétiques entre solistes.

AHWASH : 1) chez les Chleuhs, ce terme recouvre un grand nombre de danses collectives différentes, chantées ou jouées à la flûte avec accompagnement de tambours ; 2) par extension, le terme désigne la fête où sont pratiquées ces danses.

ALLUN : tambour sur cadre chez les Berabers et les Chleuhs, pouvant être muni d'un timbre ou de cymbalettes.

AMARG : 1) poésie chantée *par* les femmes (cortèges rituels, dans des situations d'entraide collective, dans la solitude, etc.) ou *pour* les femmes

(*ahwash*) ; 2) désigne la nostalgie, l'émotion provoquée par la poésie chantée et à ce titre le terme est proche de la notion de *tarab* de la musique arabe ; 3) poésie chantée par les *rways*.

AMDYAZ : poète-chanteur, chef d'une troupe *imdyazn* de musiciens itinérants.

AMKH'LLF : désigne dans l'Anti-Atlas un procédé formel dans l'*ahwash* qui règle le chant, le rythme des tambours et la danse.

AMN'QQAR : littéralement celui qui frappe. Désigne dans l'Anti-Atlas le musicien qui mène le jeu des tambours sur cadre (il tient le tambour en position verticale).

ANDDAM : Poète-chanteur chleuh.

ANRAR : 1) aire de battage ; 2) place de danse.

AQQAYN, pluriel de *aqqa* : 1) grains ou fruits secs (noix, dattes) ; 2) paroles chantées (Haut Atlas occidental).

ASSUS : désigne dans le Haut Atlas occidental la partie finale de chaque *taskiwin*.

ASTARA : promenade. 1) prélude ou interlude instrumental dans la musique des *rways* ; 2) prélude d'une série de *taskiwin* joué par des flûtes et des tambours. Interlude dansé par des jeunes filles entre deux *taskiwin* appelé *astara n igbhariwn* (*astara* des épaules).

AWAL : parole parlée ou chantée.

BENGRI : synonyme de *ganga* dans le Haut Atlas occidental et central.

BERABERS : Berbères parlant la *tamazight*, originaires du Moyen Atlas ou du Haut Atlas oriental.

BU GANGA : celui du *ganga*. Dans l'Anti-Atlas, un type d'*ahwash* appelé aussi *ahwash* des esclaves dans lequel le tambour à deux peaux *ganga* a un rôle privilégié.

BU UGHANIM : celui du roseau. Musicien-bouffon jouant de la double clarinette (*aghanim*) dans la troupe des *imdyazn*.

CHLEUHS : Berbères parlant la *tashlhiyt*, originaires du Haut Atlas occidental ou central, de la plaine du Sous ou de l'Anti-Atlas.

DDIKR, pluriel *ladkar* : mention, répétition. Chant religieux dont les paroles sont des invocations de Dieu et du Prophète. Connu partout dans le monde arabo-islamique comme composante importante des séances des confréries religieuses. Chez les Chleuhs il est chanté aussi dans la vie agricole et dans les rites de mariage ; il est lié aux circonstances de maturité et de mort, et à la blancheur.

DD'RST : littéralement rangée, chaîne. Désigne dans l'Anti-Atlas un type d'*ahwash* des hommes avec joutes poétiques entre solistes.

GANGA : tambour à deux peaux joué à l'aide de deux baguettes recourbées dans l'*ahwash*. Originaire de la confrérie religieuse subsaharienne des *gnawa* qui l'accompagne des castagnettes en métal *tigrqqawin*.

HAYFA : type d'*ahidus* pratiqué chez les Ayt Yahya (Haut Atlas oriental) par les hommes mûrs.

IMDYAZN, pluriel d'*amdyaz* : troupe de musiciens itinérants chez les Berabers.

IRIZI, la brisure, le fracassement. 1) Préparation de la terre pour les labours ; 2) procédé formel de l'*ahwash* de l'Anti-Atlas utilisé au tout début d'une série d'*ahwash* soit dans celui des hommes, soit dans celui des femmes.

ISKRAD : Dans l'Anti-Atlas et le Haut Atlas occidental, joute poétique sous forme d'échanges injurieux.

IZLI, pluriel *izlan* : poésie chantée au début de l'*ahidus* chez les Berabers souvent sous forme de joute. L'*izli* est composé de deux vers généralement.

L'AMT : association d'hommes jeunes chez les Chleuhs au sein de laquelle se fait l'apprentissage du jeu de tambours.

L'WMT : pilier, soutien, personnes sur lesquelles on peut compter. Association de musiciens-danseurs de *taskiwin* qui inclut leurs amis ou assistants (Haut Atlas occidental).

L'YAD : 1) braiment de l'âne ; 2) plaintes ou appels des femmes (dans des cortèges) ou des hommes (pour les ânes et mulôts).

LGINBRI : luth à trois ou quatre cordes, synonyme de *loṭar* chez les Chleuhs.

LH'MZ : littéralement éperonner. Désigne dans l'*aḥwash* de l'Anti-Atlas et du Haut Atlas occidental le rythme de base des tambours sur cadre.

LKAMANJA : violon ou alto européen joué en position verticale chez les Berabers.

LL'GHA : 1) mélodie avec les unités métriques ou les paroles dans le Haut Atlas central ; 2) synonyme d'*amarg* dans le Haut Atlas occidental et l'Anti-Atlas ; 3) refrain chez les Berabers.

LMAYT : synonyme de *tamawayt*.

L'MSAQ : joute poétique sur un type de vers à douze syllabes suivi de l'*aḥwash* dans le Haut Atlas central.

LOṬAR : luth à trois ou quatre cordes joué chez les Chleuhs par des musiciens itinérants, les *rways*.

NAQUS : 1) instrument composé de n'importe quel objet en métal (tube de fer, plateau de thé...) joué avec deux objets en métal (piques de brochettes, bracelets...) ; 2) Danse chantée des femmes chleuhs pour se divertir dans les fêtes en attendant le thé ou les repas et qui s'accompagne du *naqus*-instrument.

NUIQSAT : cymbalettes en cuivre fixées deux sur la main gauche, une sur la main droite entrechoquées par les danseurs ou danseuses *raysat* dans les troupes de *rways*.

WAYS, au pluriel *rways* : chef, maître. Poète-chanteur chez les Chleuhs s'accompagnant au *rribab* à la tête d'une troupe de musiciens itinérants. Au pluriel, ce terme désigne l'ensemble de la troupe.

WAYSAT, pluriel de *raysa* : 1) chanteuse-danseuse de la troupe de *rways* ; 2) chanteuse se produisant en solo avec une troupe de *rways* ; 3) la variante villageoise, *tarayst*, signifie poétesse.

RIBAB : vièle monocorde jouée par le poète-chanteur des *rways* chez les Chleuhs.

RRIH, pluriel *laryah* : 1) air, mélodie ; 2) vent, tempête ; 3) génie (surtout au pluriel).

R'SH : battements de mains "à plat" faisant partie de la gestuelle de la danse des Chleuhs.

RWAYS, pluriel de *rays* : troupe de musiciens itinérants chez les Chleuhs.

SHIKHAT : 1) danseuses-chanteuses chez les Berabers accompagnées par des musiciens professionnels *shikh* au violon ou à l'alto *lkamanja* ou au luth *loṭar*. 2) Dans les plaines atlantiques elles chantent en arabe une musique appelée *ṣiṭa*.

TAGH'WNT : youyou émis par les femmes. 1) Dans un but d'encouragement ; 2) pour exprimer la joie ; 3) dans un cadre rituel.

TAGNZA : désigne dans le Haut Atlas central le tambour sur cadre.

TAGZZUMT : poésie chantée sur un type de vers à dix-huit syllabes et qui précède à la danse rituelle *tamghra* dans le Haut Atlas central.

TAL'WWATT : dans le Haut Atlas occidental, petite flûte en roseau (actuellement souvent en métal) à six trous de jeu jouée en diagonale à la manière du *nay* bien connu dans le monde arabo-islamique.

TALLGHAT : diminutif de *ll'gha*. Désigne la mélodie dans le Haut Atlas central.

TALLUNT : diminutif ou féminin d'*allun*. 1) Tambour sur cadre chez les Chleuhs ; 2) tamis.

TAMAWAYT : appelée aussi *lmayt*. Chez les Berabers ce terme désigne un chant composé d'un distique, émis dans un registre aigu et dans un style très mélismatique.

TAMAZIGHT : parler berbère du Moyen Atlas et du Haut Atlas oriental.

TAMDYAZT, diminutif ou féminin d'*amdyaz* : poésie chantée des Berabers à caractère moral ou politique. Poésie chantée par les *imdyazn* ou au début de l'*aḥidus*.

TAMGHRA : 1) désigne chez les Chleuhs le rituel de mariage ; 2) nom d'une danse rituelle du mariage des Ayt Mgoun (Haut Atlas central).



TAMSSUST : 1) procédé formel de l'*ahwash* de l'Anti-Atlas appliqué dans sa dernière partie ; 2) partie accélérée de transition dans la musique des *ruways*.

TANDDAMT : 1) poétesse dans l'Anti-Atlas ; 2) poésie chantée dans l'*ahwash* ; 3) joute poétique entre *ruways* (sur des enregistrements destinés à la vente).

TASHLHIYT : parler berbère du Haut Atlas occidental et central, de l'Anti-Atlas et de la plaine du Sous.

TASKIWIN, pluriel de *tiski* (corne) : type d'*ahwash* "guerrier" du Haut Atlas occidental. La *taskiwin* est dansée et jouée par des hommes au tambour de poterie et menée par des joueurs de tambours sur cadre et par des flûtistes.

TASRGWLT : couvercle. Dernier vers de la strophe de *dd'rst* ou d'*amarg* chez les Chleuhs de l'Anti-Atlas, résumant le dessein général de la strophe.

TAZRRART, au pluriel *tizrrarin* : 1) dans l'Anti-Atlas, chant responsorial (alternance entre soliste et chœur), composé d'un distique, exécuté soit par les hommes soit par les femmes dans l'*ahwash* ou bien dans diverses circonstances lors de fêtes ou de travaux d'entraide collective ; 2) procédé formel utilisé dans l'*ahwash* des femmes de l'Anti-Atlas par les hommes spectateurs ; 3) dans le Haut Atlas occidental, interlude dans l'*ahwash* des hommes chanté sur le mode responsorial entre un soliste et les danseurs ; 4) rythme tambouriné de type boiteux joué en marchant en file indienne par les hommes dans le Haut Atlas central ; 5) dans l'*ahwash* du Haut Atlas central, à la fin de celui-ci, chant en solo (exécuté généralement en séries) accompagné par des tambours.

TAYFFART : forme de *tamdyazi* au Moyen Atlas.

THRRIM : onomatopée. Dans le Haut Atlas central ce terme désigne le tambour d'ensemble dans l'*ahwash* qui se distingue du tambour solo par un son grave et par une technique de jeu spécifique (il est tenu en position horizontale).

TIQRQQAWIN : onomatopée. Castagnettes en métal jouées par la confrérie religieuse d'origine subsaharienne, les *gnawa*, largement répandu à présent dans l'*ahwash* de l'Anti-Atlas.

TISMAMMAYIN, pluriel de *tasmammayt* : celles qui se plaignent. 1) Petites cymbalettes attachées au tambour sur cadre ; 2) grelots attachés à la corne à poudre des danseurs de *taskiwin* (Haut Atlas occidental).

TIYT : coup, frappe. Ce terme désigne généralement les coups de tambour dans l'*ahwash*.

BIBLIOGRAPHIE  
(ouvrages cités)

AMARIR, Omar, *Al-shshīr al-amazighi al-Mansub ila sidi Hammu tṭalb*. ("La Poésie amazigh attribuée à sidi Hammu tṭaleb"), Casablanca, Imprimerie Al-Tsir, 1987.

BASSET, Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Jules Carbonel, 1920.

BERTRAND, André, *Tribus berbères du Haut Atlas*, photographies de René Bertrand, Lausanne, Edita - Vilo, 1977.

BOUNFOUR, Abdallah, *Poésie populaire berbère* (textes recueillis par Arsène Roux, transcrits, traduits et annotés par Abdallah Bounfour), Paris, Editions du CNRS, 1990.

CHOTTIN, Alexis, *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Paul Geuthner, 1938.

– *Corpus de musique marocaine II. Musique et danses berbères du pays chleuh*, Paris, Heugel, 1933. Réédition Casablanca, Librairie Libre-Service, 1987.

HECTOR, Paul, "Notes et observations sur la danse berbère", *Le Maroc catholique*, 1934.

GALAND-PERNET, Paulette, *Recueil de poèmes chleuhs I. Chants de trouveurs*, Paris, éditions Klincksieck, 1972.

– "Littérature orale et représentation du texte : les poèmes berbères traditionnels", *Etudes de littérature ancienne* 3, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure (PENS), 1987, 107-118.

- JOUAD, Hassan, *Le Calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris-Louvain, Peeters, 1995.
- JOUAD, Hassan et LORTAT-JACOB, Bernard, *La Saison des fêtes dans une vallée du Haut Atlas*, Paris, Le Seuil, 1978.
- JUSTINARD, L., "Notes d'histoire et de littérature berbères", *Hespéris* 5 (2), 1925, 227-239.
- LAOUST, Emile, *Mots et choses berbères : notes de linguistique et d'ethnographie, dialectes du Maroc*, Paris, Challanel, 1920. Réédition Rabat, Société marocaine d'édition, 1983.
- *Noces berbères. Les cérémonies du mariage au Maroc* (édition établie par Claude Lefébure), Edisud-La Boîte à Documents, 1993.
- LORTAT-JACOB, Bernard, *Musique et fêtes au Haut Atlas*, Paris, Mouton-EHESS (avec disque encarté), 1980.
- *Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie (collection "Hommes et Musiques"), 1994.
- MONTAGNE, Robert, *Les Berbères et le Makhzen dans le sud du Maroc. Essai sur la transformation politique des Berbères sédentaires (groupe chleuh)*, Paris, Alcan, 1930. Réédition Casablanca, Afrique Orient, 1989.
- PARIS, André, "Haouach à Telouet", *Hespéris*, 1921, 209-216.
- PEYRON, Michaël, *"Isaffen ghbanin" (rivières profondes). Poésies du Moyen Atlas marocain traduites et annotées*, Casablanca, édition Wallada, 1993.
- ROUGET, Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préface de Michel Leiris. Paris, Gallimard, 1980. Réédition Gallimard (collection "Tel"), 1990.
- ROUX, Arsène, "Les imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber", *Hespéris*, 1928, 231-251.
- ROVSING OLSEN, Miriam, *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de troisième cycle, Nanterre, université de Paris-X, 1984.
- "Modalités d'organisation du chant berbère : paroles et musiques", *Journal of Mediterranean Studies* 6 (1), 1996, 88-108.

- SCHUYLER, Philip D., "Rwais and Ahwash : Opposing Tendencies in Moroccan Berber Music and Society", *The World of Music* 21 (1), 1979, 65-80.
- "Berber Professional Musicians in Performance", in : Gérard Béhague (éd.) : *Performance Practice : Ethnomusicological Perspectives*, London, Greenwood Press, 1984, 91-148.
- "The *Rwais* and the *Zawia* : Professional Musicians and the Rural Religious Elite in Southwestern Morocco", *Asian Music* XVII (1), 1985, 114-131.
- TAÏFI, Miloud, "La transcription de la poésie orale : de la transcription orale à l'opacité scripturale", *Etudes et documents berbères* 11, 1994, 133-147.
- WESTERMARCK, Edward, *Ritual and Belief in Morocco* (2 vol.), London, Macmillan & Co., 1926.



## DISCOGRAPHIE

*Musique berbère du Haut Atlas*. Disque 30/33. Enregistrements de B. Lortat-Jacob et G. Rouget. Notice de B. Lortat-Jacob avec la collaboration de H. Jouad. Collection musée de l'Homme. Vogue LD 786, 1971.

*Maroc. Musique berbère. Un mariage dans le Haut Atlas oriental*. Disque 30/33. Enregistrements de B. Lortat-Jacob. Notice de B. Lortat-Jacob et H. Jouad. Vogue, LDY. 28.029, 1975.

*The Rwais. Moroccan Berber Musicians from the High Atlas*. Disque 30/33. Enregistrements et notice de Philip D. Schuyler. Lyricord LLST 7316, 1978.

*Berbères du Maroc ahwash*. Disque 30/33. Enregistrements et notice de Bernard Lortat-Jacob et Hassan Jouad. Collection CNRS / musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 74705, 1979.

Maroc / 1. *Musique Tachelhit : Raïs Lhaj Aomar Ouahrouch*. Disque 30/33. Enregistrements de Radio-France à Paris, notice de Louis Soret. Ocora 558 560, 1980.

Maroc / 2. *Moyen Atlas : Musique sacrée et profane*. Disque 30/33. Enregistrements de H. Vuylsteke, notice de Marc Loopuyt. Ocora 558 587, 1981.

*La Musique de l'islam et du soufisme au Maroc / The Music of Islam and Sufism in Morocco*. Disque 30/33. Enregistrements et notice de Philip D. Schuyler. Collection Unesco - Anthologie musicale de l'Orient. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 2027.

*Maroc. Anthologie de rwâyes. Chants et musiques berbères du Sous*, 4 CD, Maison des cultures du monde, Paris / Ministère de la Culture, Royaume du Maroc, W 260023, 1991.

Maroc. *Musique berbère du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas / Morocco. Berber Music from the High Atlas and the Anti-Atlas*. CD. Enregistrements et notice de Miriam Røvsing Olsen, avec une réédition de Bernard Lortat-Jacob. Collection CNRS / musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274 991, 1994.

Maroc : *musiques de la haute montagne / Morocco : Music from the High Mountains*. (Aït Bou Guemmez.) CD. Enregistrements et notice de Marc Loopuyt et Henri Lecomte. Musique du Monde / Music from the World. 92580-2. ADE 670.

*Les Voix du monde. Une anthologie des expressions vocales / Voices of the World. An Anthology of Vocal Expressions*. 3 CD. Travail collectif coordonné par Hugo Zemp. Collection CNRS / musée de l'Homme. Le Chant du Monde CMX 374 1010. 12, 1996.

Deux enregistrements concernent l'Atlas marocain :

- Haut Atlas oriental (Berbères Ben Aïssa), *ahidus*, CD 3, page 1, enregistrement et notice Bernard Lortat-Jacob ;
- Haut Atlas occidental (Berbères Ida Oumahmoud), cantillation du Coran, CD 1, page 17, enregistrement et notice, Miriam Røvsing Olsen.

## COMMENTAIRES DES EXTRAITS MUSICAUX\*

1. *Astara n ighariwn*, Ida Oumahmoud  
Enregistrement Miriam Røvsing Olsen, 1975.

Ce type de musique est souvent exécuté entre deux danses guerrières *taskiwin*. On retrouve une partie des instruments des *taskiwin* : trois flûtes *taf'uwatt* et trois tambours sur cadre *talhint*. Les tambourinaires se contentent de jouer le rythme de base. Disposées en une ligne, les jeunes filles dansent en fléchissant les genoux. Les bras étendus de chaque côté, elles tremblent des épaules faisant ainsi tinter leurs bijoux. Quelques danseurs de *taskiwin* placés derrière les filles effectuent les mêmes mouvements qu'elles. On perçoit de nombreux youyous et, en conclusion, comme souvent dans l'Atlas, des félicitations au groupe d'appartenance des protagonistes.

## LE CYCLE DE L'ORGE

2. *Abellil*, Zaïan  
Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1970.  
Deux femmes chantent en alternance tout en moulant le grain.

3. *ddiker* pour le dépiquage, Ida Oumahmoud  
Enregistrement Miriam Røvsing Olsen, 1996.  
Il s'agit du *ddiker* chanté pour le début du dépiquage alors que les bêtes commencent à tourner sur l'aire. Deux hommes chantent en alternance,

\* Je voudrais remercier ici Gilbert Rouget et Bernard Lortat-Jacob d'avoir accepté de mettre à ma disposition leurs enregistrements sonores.

l'un faisant tourner les bêtes, l'autre ramenant très vite entre chaque passage des animaux les gerbes sur l'aire afin qu'elles soient piétinées. Les paroles chantées constituent les trois premières strophes du *ddikr* noté et traduit p. 45. On note l'importance des cris des hommes aux bêtes et les braiments des ânes dans cette partie du dépiquage très éprouvante pour les hommes et les bêtes.

4. *Ddikr* pour le vannage, Ida Oumahmoud

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1996.

Profitant du vent soufflant dans la bonne direction, quelques femmes lancent en l'air avec leurs fourches l'orge broyée. Le vent emporte la paille plus loin et laisse tomber le grain. Le *ddikr* chanté en antiphonie comporte les paroles suivantes :

*Prière de Dieu sur le Prophète*

*Qu'il intercède pour nous lors du jugement dernier*

#### LE MARIAGE

5. *Tagzzumt* et *tamghra*, Ftouaka

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1969 (disque Vogue LD 786).

Le chœur d'hommes et les tambourinaires sont disposés en deux lignes se faisant face. Ils exécutent d'abord la *tagzzumt*, chantée par un soliste et par un chœur, puis la danse rituelle de mariage *tamghra* jouée au tambour sur un rythme boiteux. Quelques femmes dansent entre les hommes tenant dans les mains une barre de lisse d'un métier à tisser.

6. Chant de mariage, Ayt Bougmez

Enregistrement Gilbert Rouget, 1964.

Ce chant est chanté en antiphonie par les femmes pour amener la mariée dans la maison du marié.

Les exemples 6 et 7 font partie d'une longue série d'enregistrements de chants de mariage de différentes tribus de l'Atlas marocain faits par Gilbert Rouget à l'initiative de Mme Myriam Aherdan, à l'occasion du festival de Marrakech en 1964. Ces chants, remarquables pour leurs techniques vocales, furent ainsi révélés pour la première fois, et trois d'entre eux furent publiés dès 1971 (Vogue LD 786).

7. Chant de mariage, Ayt Haddidou

Enregistrement Gilbert Rouget, 1964.

Deux duos de femmes chantent en antiphonie un chant destiné au passage du henné.

8. *Izuirrign*, Ida Ouzddout

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1979.

Il s'agit du premier chant de la séquence chantée pour la préparation de la mariée, reproduite entièrement p. 55-59. Ce chant composé de trois vers répétés est précédé comme toujours de trois youyous. L'extrait permet d'entendre les deux premiers vers. Il est exécuté en antiphonie par les femmes et ponctué des plaintes aiguës d'une femme.

9. *Tizrrarin*, Ida Ouzddout

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1977.

Ces *tizrrarin* étaient chantées lors d'un mariage, à l'aube, pour conclure une séquence rituelle pour la mariée. Les solistes se relaient sans discontinuer pour chanter des distiques en alternance avec le groupe de femmes qui en recouvrent certains de leurs youyous stridents.

#### AHWASH ET AHIDUS

10. *Ahidus bayfa*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Un chœur d'hommes commence cet *ahidus* avec des paroles de louange :

*Ab ! si je pouvais avoir un deuxième ahidus aussi beau que celui-ci*

*Ab ! que de chaussures, que d'orteils à côté de moi ! (i.e. Que de monde !).*

(vers extraits de la notice du disque Vogue LDY 28.029)

Puis il poursuit sur le mode antiphonal avec le rythme tambouriné asymétrique à cinq temps caractéristique de cette danse.



11. *Aḥidus amssad*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Ce type d'*aḥidus* des jeunes est d'un caractère très différent de l'*aḥidus hayfa*. Sur cet extrait, on perçoit les paroles suivantes (voir notice du disque Vogue LDY 28.029) :

*Je t'en prie, mon amour, donne-moi un peu plus  
Qui pourra se charger de (me) nourrir, les temps sont durs*

12. *Aḥidus lhit*, Zaian

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1970.

Dans cet *aḥidus* dansé et chanté par des bergers sur un rythme ternaire, on notera en particulier l'effet curieux produit par des sortes d'halètements alternés des hommes (connus dans la musique de *lhit* de la région de Kénitra sous le terme de "mesures des chiens").

13. *Tamawayt*, Zaian

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1970.

Bien que très bref, cet exemple permet d'apprécier la technique vocale si particulière de ce type de chant appelé aussi *lmayt*.

14. *Taskiwin*, Ida Oumahmoud

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1975 (Le chant du monde LDX 274 991).

Dernière de la série de *taskiwin* jouée dans les fêtes, cette *taskiwin* enregistrée à trois heures du matin est exécutée par vingt et un danseurs et joueurs de tambour, *agwal*, trois joueurs de flûte, *taḥ-wwatt*, et trois joueurs de tambour sur cadre, *tallunt*. Le chef du groupe de participants *ḥwmt* Lahsen Wakrim, disparu il y a quelques années, était l'un des meilleurs de la région. L'ensemble des *taskiwin* sous sa direction a pu être enregistré par nos soins à l'initiative d'Omar Amarir. Cet extrait de la *taskiwin* dite *assufgh* ("celui qui tire un coup de fusil") présente une phrase mélodique, dont un élément est repris plusieurs fois, et deux rythmes tambourinés, l'un à cinq temps, l'autre à six temps.

15. *L'msaq* et *aḥwash*, Ftouaka

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob et Hassan Jouad, 1972 (Le chant du monde LDX 74705). Le *l'msaq* initial présente un solo d'homme ponctué de

coups de tambour et repris par un chœur d'hommes et un chœur de femmes. Il s'agit ici de paroles propres aux prologues chantés en début de fête :

*En commençant, mon Dieu, je mentionne Ton nom en premier  
O Toi qui a tout pouvoir entre les mains  
Mon Dieu, accorde-moi ta protection, à tous les stades de la vie*

(Poésie extraite de la notice du disque,  
Le Chant du monde LDX 74705.)

Il est suivi d'un extrait de l'*aḥwash* qui fait suite au *l'msaq* où alternent hommes et femmes sur un rythme à quatre temps. Un tel ensemble, *l'msaq* et *aḥwash*, est appelé *bumzdi*.

16. *Bu ganga*, Ida Ouzddout

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1979.

Les femmes répètent en antiphonie les deux vers suivants :

*O henné, où se trouve ta semence ?  
Est-ce dans la plaine ou dans le Sous que je dois la chercher ?*

Leur chant sera couvert progressivement par l'intervention des battements de mains, des tambours, des cris des hommes et des youyous des femmes. Le rythme caractéristique du gros tambour à deux peaux, *ganga*, est redoublé par les *tigrqqawin*.

17. *Amkb'llf*, Ida Ounidif

Enregistrement Miriam Roving Olsen, 1979 (Le chant du monde LDX 274 991.)

Dans cet extrait d'un *aḥwash* les femmes chantent en antiphonie trois vers suivis d'un court refrain final :

*Nous défendons les valeurs communes, pas seulement la joie, ô Dieu, Dieu  
Nous défendons les valeurs communes et non nos alliés de sang, ô Dieu, Dieu  
Nos alliés de sang ne manquent pas dans nos villages, nous les avons pourtant  
délaissés, ô Dieu, Dieu*

(Vers extraits de la notice du disque LDX 274 991.)

Le rythme à dix temps, joué par des tambours sur cadre, *tilluna*, et un gros tambour à deux peaux, *ganga*, est l'un des rythmes caractéristiques de l'*amkb'llf*. Disposées en cercle, les chanteuses avancent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, s'appuyant alternativement sur le pied droit et le pied gauche sur les temps cinq et dix de la formule rythmique.

18. *Tamssust*, Ida Ounidif

Enregistrement Miriam Rovsing Olsen, 1979.

Cet extrait d'un *ahwash*, qui fait suite à la pièce précédente, fait entendre le passage rythmique joué aux tambours d'un rythme à quatre temps à un rythme à trois temps. Le tremblement d'épaules des danseuses implique un tremblement des voix et cette partie tremblée de l'*ahwash* provoque les chants *tizrrarin* des hommes dans l'auditoire. Chantées sur le mode responsorial, les *tizrrarin* se superposent au chant antiphonal des danseuses.

LES MUSICIENS ITINÉRANTS

19. *Tamdyazt*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973.

Après un prologue de soumission à Dieu et à l'auditoire, le poète, *amdyaz*, chante une longue série de strophes dont les vers finaux sont repris par les répondants, *irddadn* :

*Les métiers sont nombreux  
Mon Dieu, pourquoi  
M'as-tu destiné au vagabondage ?  
Les chemins du pays me fatiguent  
Quand je passe la nuit quelque part comme un colporteur, le lendemain je suis  
abandonné.*

*Je suis comme le marchand de thé ; si ma marchandise est bonne, je vends à tour  
de bras*

*Si elle est mauvaise, personne ne s'approche de moi  
Et personne n'achète avant d'en avoir goûté la saveur.*

*Les avis sont partagés ; il y en a qui disent qu'elle est bonne  
D'autres affirment qu'elle ne vaut rien  
Méditez le destin qui me fait passer par la balance.*

*Je suis comme le cuisinier ; je ne sais pas à quoi ressemble ce que je cuisine  
Ma cuisine est-elle salée ? est-elle fade ?  
Je ne peux la goûter moi-même pour l'apprécier  
Je suis livré pieds et poings liés à ceux qui m'entourent  
Mon Dieu, protège-moi contre les malveillants  
Pour que, armés de fourches, ils ne s'attaquent pas à ma meule.*

*Vous qui m'entourez, ne soyez pas sévères !  
Les paroles, comme les noix, sont l'affaire du hasard  
Quand j'en casse, j'en trouve des vides, j'en trouve des pleines  
Que dire, que ne pas dire ? et par où commencer ?*

(Poésie extraite de Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978, 99.)

20. *Shikbat*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Alto *Ikamanja*, trois tambours sur cadre. Les femmes *shikbat* chantent en alternance avec les hommes *shikh* des chants *izlan* alternant deux parties lentes avec une partie rapide (où prédominent les battements de mains).

21. Rays Hajj Omar Wahroush

Enregistrement Philip Schuyler (Lyricord ILST 7316).

Prélude, *astara*, de la vièle, *rribab*, sur un bourdon joué sur la cloche, *naqus*, et sur les luths, *lotar*, puis rythme à quatre temps pour soutenir le chant, *amarg*, du *rays*. Les premiers vers sont repris par un chœur de *raysat* qui jouent aux cymbalettes, *nuiqsat*. A partir des paroles "la fleur se plaint..." les instruments se contentent de ponctuer les phrases du *rays*.

*O source, amène l'eau, j'ai trouvé la rose d'Inde desséchée, je partage sa peine,  
quand elle perdra ses fleurs, la pauvre, personne ne l'aimera.*

*O oranges, elles vont tomber ! au secours ! elles vont tomber ! Je ne voudrais pas  
qu'elles tombent, les pauvres, sans que personne ne soit là pour les ramasser*

*La fleur se plaint, la pauvre, parce qu'elle est loin de l'eau et que personne ne vient  
la voir*

*Le jardin aux belles oranges a des portes en fer, personne ne s'en approche  
 Alors que les orangers au bord du chemin ne valent rien ; j'ai du mal à comprendre  
 celui qui cherche à les cueillir  
 C'est dommage que les amateurs du beau soient aussi rares, ceux qui connaissent  
 la valeur des belles choses  
 Parmi les gens il y a ceux qui regardent bien avant de prendre, il y en a d'autres  
 qui prennent tout ce qu'ils trouvent  
 Et qui ramassent tout ce qui est à leur portée, ils mangent tout ce qu'ils trouvent,  
 même la belladone ils en raffolent.*

(Traduction Lahsen Hira.)

Le CD a été monté par Jean Schwarz au laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, UMR 9957.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris : 8, 38, 84, 98 (gauche et droite), (photos Jacques Belin).  
 René Bertrand : 48, 56, 72, 77, 81, 87.  
 Jean Besancenot / collection de l'Institut du monde arabe, Paris : 27, 70, 117.  
 Bibliothèque nationale de France : 14, 17, 34, 68 (photos Jacques Belin) ; 66 (photo René Euloge) ; 103 (photo René Bertrand) ; 109.  
 Bernard Lortat-Jacob : 40, 52, 53, 59, 89.  
 Photothèque du musée de l'Homme : 18, 94 (photos Marie-Rose Rabaté) ; 75 (photo Albert Robillard).  
 Marie-Rose Rabaté : 20, 22, 110  
 Miriam Røvsing Olsen : 44, 92.  
 D. R. : 31, 73, 112 (haut et bas), 118, 121, 123, 124.

René Bertrand (1911-1978), d'origine alsacienne, découvre le Maroc en tant que militaire en 1933. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe à Marrakech comme artiste-photographe et parcourt une grande partie de l'année l'Atlas et le Grand Sud marocain pour photographier les paysages et les Berbères. Pendant la saison touristique, il était aussi le photographe des grands de ce monde : un de ses portraits de Churchill est mondialement connu. Une grande partie de sa collection de photos était exposée dans son magasin du Guéliz à Marrakech : une centaine d'entre elles ont été publiées en 1977 dans *Tribus berbères du Haut Atlas* (éditions Edita / Vilo, 1977).



Le rythme à dix temps, joué par des tambours sur cadre, *tilluna*, et un gros tambour à deux peaux, *ganga*, est l'un des rythmes caractéristiques de l'*amkb'lf*. Disposées en cercle, les chanteuses avancent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, s'appuyant alternativement sur le pied droit et le pied gauche sur les temps cinq et dix de la formule rythmique.

#### 18. *Tamssust*, Ida Ounidif

Enregistrement Miriam Rovsing Olsen, 1979.

Cet extrait d'un *ahwash*, qui fait suite à la pièce précédente, fait entendre le passage rythmique joué aux tambours d'un rythme à quatre temps à un rythme à trois temps. Le tremblement d'épaules des danseuses implique un tremblement des voix et cette partie tremblée de l'*ahwash* provoque les chants *tizrrarin* des hommes dans l'auditoire. Chantées sur le mode responsorial, les *tizrrarin* se superposent au chant antiphonal des danseuses.

#### LES MUSICIENS ITINÉRANTS

#### 19. *Tamdyazt*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973.

Après un prologue de soumission à Dieu et à l'auditoire, le poète, *amdyaz*, chante une longue série de strophes dont les vers finaux sont repris par les répondants, *irddadn* :

*Les métiers sont nombreux*

*Mon Dieu, pourquoi*

*M'as-tu destiné au vagabondage ?*

*Les chemins du pays me fatiguent*

*Quand je passe la nuit quelque part comme un colporteur, le lendemain je suis abandonné.*

*Je suis comme le marchand de thè ; si ma marchandise est bonne, je vends à tour de bras*

*Si elle est mauvaise, personne ne s'approche de moi*

*Et personne n'achète avant d'en avoir goûté la saveur.*

*Les avis sont partagés ; il y en a qui disent qu'elle est bonne*

*D'autres affirment qu'elle ne vaut rien*

*Méditez le destin qui me fait passer par la balance.*

*Je suis comme le cuisinier ; je ne sais pas à quoi ressemble ce que je cuisine*

*Ma cuisine est-elle salée ? est-elle fade ?*

*Je ne peux la goûter moi-même pour l'apprécier*

*Je suis livré pieds et poings liés à ceux qui m'entourent*

*Mon Dieu, protège-moi contre les malveillants*

*Pour que, armés de fourches, ils ne s'attaquent pas à ma meule.*

*Vous qui m'entourez, ne soyez pas sévères !*

*Les paroles, comme les noix, sont l'affaire du hasard*

*Quand j'en casse, j'en trouve des vides, j'en trouve des pleines*

*Que dire, que ne pas dire ? et par où commencer ?*

(Poésie extraite de Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978, 99.)

#### 20. *Shikhat*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Alto *lkamanja*, trois tambours sur cadre. Les femmes *shikhat* chantent en alternance avec les hommes *shikb* des chants *izlan* alternant deux parties lentes avec une partie rapide (où prédominent les battements de mains).

#### 21. Rays Hajj Omar Wahroush

Enregistrement Philip Schuyler (Lyrichord LST 7316).

Prélude, *astara*, de la vièle, *rribab*, sur un bourdon joué sur la cloche, *naqus*, et sur les luths, *lojar*, puis rythme à quatre temps pour soutenir le chant, *amarg*, du *rays*. Les premiers vers sont repris par un chœur de *raysat* qui jouent aux cymbalettes, *nuiqsat*. A partir des paroles "la fleur se plaint..." les instruments se contentent de ponctuer les phrases du *rays*.

*O source, amène l'eau, j'ai trouvé la rose d'Inde desséchée, je partage sa peine, quand elle perdra ses fleurs, la pauvre, personne ne l'aimera.*

*O oranges, elles vont tomber ! au secours ! elles vont tomber ! Je ne voudrais pas qu'elles tombent, les pauvres, sans que personne ne soit là pour les ramasser*

*La fleur se plaint, la pauvre, parce qu'elle est loin de l'eau et que personne ne vient la voir*

*Le jardin aux belles oranges a des portes en fer, personne ne s'en approche  
 Alors que les orangers au bord du chemin ne valent rien ; j'ai du mal à comprendre  
 celui qui cherche à les cueillir  
 C'est dommage que les amateurs du beau soient aussi rares, ceux qui connaissent  
 la valeur des belles choses  
 Parmi les gens il y a ceux qui regardent bien avant de prendre, il y en a d'autres  
 qui prennent tout ce qu'ils trouvent  
 Et qui ramassent tout ce qui est à leur portée, ils mangent tout ce qu'ils trouvent,  
 même la belladone ils en raffolent.*

(Traduction Lahsen Hira.)

Le CD a été monté par Jean Schwarz au laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, UMR 9957.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris : 8, 38, 84, 98 (gauche et droite), (photos Jacques Belin).  
 René Bertrand : 48, 56, 72, 77, 81, 87.  
 Jean Besancenot / collection de l'Institut du monde arabe, Paris : 27, 70, 117.  
 Bibliothèque nationale de France : 14, 17, 34, 68 (photos Jacques Belin) ; 66 (photo René Euloge) ; 103 (photo René Bertrand) ; 109.  
 Bernard Lortat-Jacob : 40, 52, 53, 59, 89.  
 Photothèque du musée de l'Homme : 18, 94 (photos Marie-Rose Rabaté) ; 75 (photo Albert Robillard).  
 Marie-Rose Rabaté : 20, 22, 110.  
 Miriam Røvsing Olsen : 44, 92.  
 D. R. : 31, 73, 112 (haut et bas), 118, 121, 123, 124.

René Bertrand (1911-1978), d'origine alsacienne, découvre le Maroc en tant que militaire en 1933. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe à Marrakech comme artiste-photographe et parcourt une grande partie de l'année l'Atlas et le Grand Sud marocain pour photographier les paysages et les Berbères. Pendant la saison touristique, il était aussi le photographe des grands de ce monde : un de ses portraits de Churchill est mondialement connu. Une grande partie de sa collection de photos était exposée dans son magasin du Guéliz à Marrakech : une centaine d'entre elles ont été publiées en 1977 dans *Tribus berbères du Haut Atlas* (éditions Edita / Vilo, 1977).

Le rythme à dix temps, joué par des tambours sur cadre, *tilluna*, et un gros tambour à deux peaux, *ganga*, est l'un des rythmes caractéristiques de l'*amkb'lf*. Disposées en cercle, les chanteuses avancent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, s'appuyant alternativement sur le pied droit et le pied gauche sur les temps cinq et dix de la formule rythmique.

18. *Tamssust*, Ida Ounidif

Enregistrement Miriam Røvsing Olsen, 1979.

Cet extrait d'un *ahwash*, qui fait suite à la pièce précédente, fait entendre le passage rythmique joué aux tambours d'un rythme à quatre temps à un rythme à trois temps. Le tremblement d'épaules des danseuses implique un tremblement des voix et cette partie tremblée de l'*ahwash* provoque les chants *tizrrarin* des hommes dans l'auditoire. Chantées sur le mode responsorial, les *tizrrarin* se superposent au chant antiphonal des danseuses.

LES MUSICIENS ITINÉRANTS

19. *Tamdyazt*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973.

Après un prologue de soumission à Dieu et à l'auditoire, le poète, *amdyaz*, chante une longue série de strophes dont les vers finaux sont repris par les répondants, *irddadn*:

*Les métiers sont nombreux  
Mon Dieu, pourquoi  
M'as-tu destiné au vagabondage ?  
Les chemins du pays me fatiguent  
Quand je passe la nuit quelque part comme un colporteur, le lendemain je suis abandonné.*

*Je suis comme le marchand de thè ; si ma marchandise est bonne, je vends à tour de bras*

*Si elle est mauvaise, personne ne s'approche de moi  
Et personne n'achète avant d'en avoir goûté la saveur.*

*Les avis sont partagés ; il y en a qui disent qu'elle est bonne  
D'autres affirment qu'elle ne vaut rien  
Méditez le destin qui me fait passer par la balance.*

*Je suis comme le cuisinier ; je ne sais pas à quoi ressemble ce que je cuisine  
Ma cuisine est-elle salée ? est-elle fade ?  
Je ne peux la goûter moi-même pour l'apprécier  
Je suis livré pieds et poings liés à ceux qui m'entourent  
Mon Dieu, protège-moi contre les malveillants  
Pour que, armés de fourches, ils ne s'attaquent pas à ma meule.*

*Vous qui m'entourez, ne soyez pas sévères !  
Les paroles, comme les noix, sont l'affaire du hasard  
Quand j'en casse, j'en trouve des vides, j'en trouve des pleines  
Que dire, que ne pas dire ? et par où commencer ?*

(Poésie extraite de Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978, 99.)

20. *Shikbat*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Alto *lkamanja*, trois tambours sur cadre. Les femmes *shikbat* chantent en alternance avec les hommes *shikh* des chants *izlan* alternant deux parties lentes avec une partie rapide (où prédominent les battements de mains).

21. Rays Hajj Omar Wahroush

Enregistrement Philip Schuyler (Lyricord LST 7316).

Prélude, *astara*, de la vièle, *rribab*, sur un bourdon joué sur la cloche, *naqus*, et sur les luths, *lojar*, puis rythme à quatre temps pour soutenir le chant, *amarg*, du *rays*. Les premiers vers sont repris par un chœur de *raysat* qui jouent aux cymbalettes, *nuiqsat*. A partir des paroles "la fleur se plaint..." les instruments se contentent de ponctuer les phrases du *rays*.

*O source, amène l'eau, j'ai trouvé la rose d'Inde desséchée, je partage sa peine,  
quand elle perdra ses fleurs, la pauvre, personne ne l'aimera.*

*O oranges, elles vont tomber ! au secours ! elles vont tomber ! Je ne voudrais pas  
qu'elles tombent, les pauvres, sans que personne ne soit là pour les ramasser*

*La fleur se plaint, la pauvre, parce qu'elle est loin de l'eau et que personne ne vient  
la voir*



*Le jardin aux belles oranges a des portes en fer, personne ne s'en approche  
 Alors que les orangers au bord du chemin ne valent rien ; j'ai du mal à comprendre  
 celui qui cherche à les cueillir  
 C'est dommage que les amateurs du beau soient aussi rares, ceux qui connaissent  
 la valeur des belles choses  
 Parmi les gens il y a ceux qui regardent bien avant de prendre, il y en a d'autres  
 qui prennent tout ce qu'ils trouvent  
 Et qui ramassent tout ce qui est à leur portée, ils mangent tout ce qu'ils trouvent,  
 même la belladone ils en raffolent.*

(Traduction Lahsen Hira.)

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris : 8, 38, 84, 98 (gauche et droite), (photos Jacques Belin).

René Bertrand : 48, 56, 72, 77, 81, 87.

Jean Besancenot / collection de l'Institut du monde arabe, Paris : 27, 70, 117.

Bibliothèque nationale de France : 14, 17, 34, 68 (photos Jacques Belin) ; 66 (photo René Euloge) ; 103 (photo René Bertrand) ; 109.

Bernard Lortat-Jacob : 40, 52, 53, 59, 89.

Photothèque du musée de l'Homme : 18, 94 (photos Marie-Rose Rabaté) ; 75 (photo Albert Robillard).

Marie-Rose Rabaté : 20, 22, 110.

Miriam Rovsing Olsen : 44, 92.

D. R. : 31, 73, 112 (haut et bas), 118, 121, 123, 124.

René Bertrand (1911-1978), d'origine alsacienne, découvre le Maroc en tant que militaire en 1933. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe à Marrakech comme artiste-photographe et parcourt une grande partie de l'année l'Atlas et le Grand Sud marocain pour photographier les paysages et les Berbères. Pendant la saison touristique, il était aussi le photographe des grands de ce monde : un de ses portraits de Churchill est mondialement connu. Une grande partie de sa collection de photos était exposée dans son magasin du Guéliz à Marrakech : une centaine d'entre elles ont été publiées en 1977 dans *Tribus berbères du Haut Atlas* (éditions Edita / Vilo, 1977).

Le rythme à dix temps, joué par des tambours sur cadre, *tilluna*, et un gros tambour à deux peaux, *ganga*, est l'un des rythmes caractéristiques de l'*amkb'lf*. Disposées en cercle, les chanteuses avancent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, s'appuyant alternativement sur le pied droit et le pied gauche sur les temps cinq et dix de la formule rythmique.

18. *Tamssust*, Ida Ounidif

Enregistrement Miriam Rovsing Olsen, 1979.

Cet extrait d'un *ahwash*, qui fait suite à la pièce précédente, fait entendre le passage rythmique joué aux tambours d'un rythme à quatre temps à un rythme à trois temps. Le tremblement d'épaules des danseuses implique un tremblement des voix et cette partie tremblée de l'*ahwash* provoque les chants *tizrrarin* des hommes dans l'auditoire. Chantées sur le mode responsorial, les *tizrrarin* se superposent au chant antiphonal des danseuses.

LES MUSICIENS ITINÉRANTS

19. *Tamdyazt*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973.

Après un prologue de soumission à Dieu et à l'auditoire, le poète, *amdyaz*, chante une longue série de strophes dont les vers finaux sont repris par les répondants, *irddadn* :

*Les métiers sont nombreux*

*Mon Dieu, pourquoi*

*M'as-tu destiné au vagabondage ?*

*Les chemins du pays me fatiguent*

*Quand je passe la nuit quelque part comme un colporteur, le lendemain je suis abandonné.*

*Je suis comme le marchand de thé ; si ma marchandise est bonne, je vends à tour de bras*

*Si elle est mauvaise, personne ne s'approche de moi*

*Et personne n'achète avant d'en avoir goûté la saveur.*

*Les avis sont partagés ; il y en a qui disent qu'elle est bonne*

*D'autres affirment qu'elle ne vaut rien*

*Méditez le destin qui me fait passer par la balance.*

*Je suis comme le cuisinier ; je ne sais pas à quoi ressemble ce que je cuisine*

*Ma cuisine est-elle salée ? est-elle fade ?*

*Je ne peux la goûter moi-même pour l'apprécier*

*Je suis livré pieds et poings liés à ceux qui m'entourent*

*Mon Dieu, protège-moi contre les malveillants*

*Pour que, armés de fourches, ils ne s'attaquent pas à ma meule.*

*Vous qui m'entourez, ne soyez pas sévères !*

*Les paroles, comme les noix, sont l'affaire du hasard*

*Quand j'en casse, j'en trouve des vides, j'en trouve des pleines*

*Que dire, que ne pas dire ? et par où commencer ?*

(Poésie extraite de Hassan Jouad et Bernard Lortat-Jacob, 1978, 99.)

20. *Shikbat*, Ayt Yahya

Enregistrement Bernard Lortat-Jacob, 1973 (disque Vogue LDY 28.029).

Alto *lkamarja*, trois tambours sur cadre. Les femmes *shikbat* chantent en alternance avec les hommes *shikb* des chants *izlan* alternant deux parties lentes avec une partie rapide (où prédominent les battements de mains).

21. Rays Hajj Omar Wahroush

Enregistrement Philip Schuyler (Lyrichord UST 7316).

Prélude, *astara*, de la vièle, *rribab*, sur un bourdon joué sur la cloche, *naqus*, et sur les luths, *lojar*, puis rythme à quatre temps pour soutenir le chant, *amarg*, du *rays*. Les premiers vers sont repris par un chœur de *raysat* qui jouent aux cymbalettes, *nuiqsat*. A partir des paroles "la fleur se plaint..." les instruments se contentent de ponctuer les phrases du *rays*.

*O source, amène l'eau, j'ai trouvé la rose d'Inde desséchée, je partage sa peine, quand elle perdra ses fleurs, la pauvre, personne ne l'aimera.*

*O oranges, elles vont tomber ! au secours ! elles vont tomber ! Je ne voudrais pas qu'elles tombent, les pauvres, sans que personne ne soit là pour les ramasser*

*La fleur se plaint, la pauvre, parce qu'elle est loin de l'eau et que personne ne vient la voir*

*Le jardin aux belles oranges a des portes en fer, personne ne s'en approche  
 Alors que les orangers au bord du chemin ne valent rien ; j'ai du mal à comprendre  
 celui qui cherche à les cueillir  
 C'est dommage que les amateurs du beau soient aussi rares, ceux qui connaissent  
 la valeur des belles choses  
 Parmi les gens il y a ceux qui regardent bien avant de prendre, il y en a d'autres  
 qui prennent tout ce qu'ils trouvent  
 Et qui ramassent tout ce qui est à leur portée, ils mangent tout ce qu'ils trouvent,  
 même la belladone ils en raffolent.*

(Traduction Lahsen Hira.)

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archives du ministère des Affaires étrangères, Paris : 8, 38, 84, 98 (gauche et droite), (photos Jacques Belin).  
 René Bertrand : 48, 56, 72, 77, 81, 87.  
 Jean Besancenot / collection de l'Institut du monde arabe, Paris : 27, 70, 117.  
 Bibliothèque nationale de France : 14, 17, 34, 68 (photos Jacques Belin) ; 66 (photo René Euloge) ; 103 (photo René Bertrand) ; 109.  
 Bernard Lortat-Jacob : 40, 52, 53, 59, 89.  
 Photothèque du musée de l'Homme : 18, 94 (photos Marie-Rose Rabaté) ; 75 (photo Albert Robillard).  
 Marie-Rose Rabaté : 20, 22, 110  
 Miriam Roving Olsen : 44, 92.  
 D. R. : 31, 73, 112 (haut et bas), 118, 121, 123, 124.

René Bertrand (1911-1978), d'origine alsacienne, découvre le Maroc en tant que militaire en 1933. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe à Marrakech comme artiste-photographe et parcourt une grande partie de l'année l'Atlas et le Grand Sud marocain pour photographier les paysages et les Berbères. Pendant la saison touristique, il était aussi le photographe des grands de ce monde : un de ses portraits de Churchill est mondialement connu. Une grande partie de sa collection de photos était exposée dans son magasin du Guéliz à Marrakech : une centaine d'entre elles ont été publiées en 1977 dans *Tribus berbères du Haut Atlas* (éditions Edita / Vilo, 1977).



